В. Н. ИЛЬИН

Арфа Давида

Религиозно-философские мотивы русской литературы

Том I — проза

В. Н. ИЛЬИН

АРФА ДАВИДА

РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Том I. Проза.

Сан Франциско
1980

ОБЛОЖКА РАБОТЫ ХУДОЖНИКА А. РУСАКА.

В. Н. ИЛЬИН

АРФА ДАВИДА

РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Том I. Проза.

Боль жизни гораздо могущественнее интереса к жизни. Вот отчего религия будет одолевать философию.

В. В. Розанов «Уединенное».

«Питай их пищею духовной
Питай надеждой лучших дней
И хлад сердец единокровных
Любовью жаркою согрей.
Их час придет, окрепнут крылья,
Младые когти подрастут,
Вскричат орлы, и цепь насилья
Железным клювом расклюют».

А. Хомяков.

Предисловие

«Истинно, истинно говорю вам,
Если кто не родится свыше
Не может увидеть Царствия
Божия».
(Иоанн, 2, 3).

Духовной жаждою томим
В пустыне мрачной я влачился,
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.

Перстами легкими, как сон
Моих зениц коснулся он:
Отверзлись вещие зеницы
Как у испуганной орлицы.

Моих ушей коснулся он,
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подземный ход,
И дольней лозы прозябанье.

И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык
И празднословный и лукавый,
И жало мудрое змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем
Во грудь отверстую водвинул.

Как труп, в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

А. Пушкин. «Пророк».

Есть люди, которые приходят на землю «иностранцами», «иноземцами», «чужестранцами». Это — «огненные ангелы» (духи), родившиеся свыше, от Духа. К ним принадлежат: святые, гении, герои, пророки... Хотя они и наделены всеми человеческими недостатками и слабостями, несмотря на это, они отмечены печатью Духа Св. своим духовным рождением, что выражается в постоянном горении духа. Они томимы «духовной жаждой», по

словам гениального поэта, который в художественной форме так замечательно изобразил это «духовное рождение» в выше приведенном стихотворении, показав, что духовному рождению предшествует предварительное умирание (не смерть, а умирание), т. е. отмирание плотского ума, плотского мудрования и замена его «духовным разумом», просветленным и просвещенным светом Божественного разума, который и изменяет все жизненные восприятия, вплоть до восприятия физических ощущений (слух, зрение, и т. д.) и открывает космический мир, космические и потусторонние горизонты, т. е. выводит за пределы времени и пространства и вводит в преддверие вечности.

Однако жизнь этих людей, отмеченных Божием благословением, здесь на земле, где владычествует «князь мира сего», неминуемо сопряжена с крестоношением, а следовательно, со страданиями. Но иначе и быть не может в нашем, поврежденном грехом, мире.[1])

Автор этой книге принадлежал к этому роду людей и всецело разделил их участь. Жизнь его была мартирологом. Начиная с детства (самоубийство отца, тяжелые семейные обстоятельства), затем революция, эмиграция, нужда, порою нищенство, Константинополь, Берлин, Париж, где временно как будто судьба улыбнулась ему. Он был приглашен преподавателем в Богословский Православный Институт в Париже по кафедре литургики и средневековой философии. В издательстве УМСА ПРЕСС были напечатаны его книги (1930 г.г.), сотрудничество в журналах «Путь», «Вестник» и др., лекции в Религиознофилософской Академии при РСХД, лекционные турне заграницу.

Затем женитьба, сокращение жалования с появлением первого ребенка, ссора с Бердяевым на почве защиты последним марксизма, к которому он вернулся в конце своей жизни. И пророчество Бердяева, что отныне карьера Ильина кончена, произведения его не будут больше печататься, на лекции его тоже не будут приглашать и т. п. Непонятным, таинственным образом все это так и случилось, и недаром свою биографию он написал под названием «Концлагерь на воле».

---

[1]) Общество старается таких людей изжить, «изрыгнуть» из себя, как неудобоваримый чужеродный элемент, который мешает, беспокоит людей, выводит их из спокойного состояния «обыденщины», из их «блаженного неведения».

Однако дух, так же как и мысль, убить нельзя. Огненная природа духа, творческий огонь — залог вечности.

Несмотря на очень тяжелые материальные условия, отсутствие рабочего кабинета (для ученого, обладающего значительной библиотекой), и массу других, препятствующих работе, обстоятельств, он продолжал творить, писать как богословско-философские труды (включая сюда и литературную критику, так и музыку, будучи также композитором). Также написаны еще следующие труды — История русской музыки, История русской точной науки, История русской философии, По историософии культуры (Евразийство), История средневековой философии.

Но главный труд его жизни это — Общая морфология — в области которой он создал новую Систему Философии, Богословия и Научной Методологии. Это новая им созданная наука (Статика и динамика Чистой формы), задача которой методологически продвигать и обосновывать современные науки — точные и гуманитарные. В философии он создал СИСТЕМУ ДИАЛЕКТИЧЕСКОГО МАТЕРИОЛОГИЗМА, по всему представляющего диаметральную противоположность так наз. ДИАЛЕКТИЧЕСКОМУ МАТЕРИАЛИЗМУ, именуемого сокращенно «диамат».

Всем этим интереснейшим трудам, представляющим новый вклад в мировую науку, не суждено было увидеть свет при жизни их автора вследствие того же искусственно созданного, им упомянутого «концлагеря». Придет и для них свое время.

Все вышесказанное является как бы введением к предисловию данной книги «Арфа Давида» в русской литературе» (проза). Поэзии будет посвящена отдельная книга, с кратким жизнеописанием автора.

Книга эта представляет драгоценный материал для философии и богословия, так же как и для психологии.

Проблема греха (амартология) и проблема спасения души (сетереология) выведены здесь на первое место, так сказать, играют роль первой скрипки, что и представляет ценный вклад не только в русскую, но и в мировую культуру, ибо проблемы, касающиеся вечных ценностей, выходят из национальных границ и становятся проблемами общечеловеческими.

Таким образом, русская литература, являющаяся одновременно носительницей философско-богословских идей, особенно в ее эсхатологическом аспекте, а вместе с ней и сама Россия, ее душа, ее культура, становятся на подобающее ей место в мире, вопреки, если не господствующему, то очень распространенному, особенно среди русской эмиграции, мнению, что мол, Россия в культурном отношении и отдаленно не может сравниться с западом, настолько она отстала и еще не сказала миру своего слова. При таких «пораженческих» установках не мудрено было найти благодатную почву и революционной пропаганде.

Конечно, чтобы услышать «шепоты вечности», произнесенные Россией, надо иметь тонкое «духовное ухо», а не просто «барабанную перепонку».

Но «Бог правду видит, да не скоро скажет», говорит народная пословица. Может быть, теперь пришло время сказать ее.

В наше время скорее переустановки ценностей (т. к. переоценка произошла уже в 19 в., а следствием этой переоценки является уже переустановка), когда стираются границы между добром и злом, между красотой и уродством, между правдой и ложью, между свободой и рабством, между великим и ничтожным, когда истинные ценности становятся как бы вывернутыми «наизнанку», и почему-то принято это считать чем-то новым, интересным (и это самое непонятное — до абсурда), хотя перемещение понятий и предметов с одного места на другое — не есть «новое», а только перемена положений. «Новое» должно быть всегда небывалым, когда открываются новые горизонты. А это новое может быть открыто только людьми, «рожденными от духа». Это то новое, о котором сказано — «се творю все новое».

Эту переустановку ценностей стараются подвести под «новую форму» жизни. На самом деле мы наблюдаем сейчас совсем противоположное, не «новую форму», а очень страшное явление — именно распад формы, тесно связанный и параллельно идущий с распадом личности, ибо форма и личность находятся в теснейшей связи. (Эта тема разработана подробно автором в его книге о морфологии — «Статика и динамика чистой формы»).

Достаточно повернуть свои взоры к современному искусству, отражающему, а иногда и предвосхищающему эпоху, чтобы убедиться в достоверности сказанного.

Сюда же относится очень распространенная в наше

время тенденция — презрение к прошлому и даже к своему роду, отсечение его от настоящего. Как будто культура может существовать в отрыве от прошлого, от истории, которая есть путь человечества от начала и до конца нашего эона. Эта единая цепь (целое), из которой нельзя выбросить ни одного звена без опасности нарушить равновесие, нарушить ритм истории и соскользнуть в пропасть, «сойти с рельс», т. е. «крушения» культуры и вхождения в преддверие мирового хаоса, несомненно апокалиптического периода.

Все эти явления являются следствием «помрачения разума» и всяческого разумения у человека, забывшего о своем «духовном» происхождении (созданным по образу и подобию Божию), отпавшего от Основы бытия, и упорно продолжающего нарушать все закономерности этого бытия, в своем гордом сознании «человекобога», не видя и не желая увидеть финальной катастрофы, к которой он бессознательно стремится.

Появление этой книги послужит вожделенным светочем в сумерках наступающей ночи и утолит тех, кто еще «духовной жаждою томим», ищет «живой воды». Эти люди обретут радость, которую от них никто не отнимет, укрепятся духом для повседневной борьбы со злом и исполнятся чувством должного достоинства и почитания по отношению к своей несчастной (временно поруганной) родине, за тот ее таинственный ларец, наполненный драгоценными, сверкающими ярким светом, камнями, которые она внесла как дар в сокровищницу мировой культуры, в деле строительства «дома Божьего».

ВЕРА ИЛЬИНА.

16-го июля 1978 г., Париж.

ПРИМЕЧАНИЕ:

Книга «Арфа Давида» была написана в 50-х годах, до появления произведений Михаила Булгакова. Этим объясняется, что она заканчивается Б. Пастернаком. Впоследствии автор «Арфа Давида» очень увлекался М. Булгаковым, глубоко почитал и ценил его, как писателя и с «Мастером и Маргаритой» не расставался до конца своих дней, постоянно перечитывая ее и открывая в ней все новые и новые глубины, скрытые под «гоголевским» юмором, как он говорил.

То же касается и А. И. Солженицына, которого он тоже очень почитал.

Введение

МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ И НРАВСТВЕННЫЕ УСТОИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИХ АНТИТЕЗЫ

Подобно русской поэзии, русская литература в своих лучших образцах являет высочайшие художественно-артистические красоты. Однако, почти всюду чувствуется, что эти красоты являются как бы побочными явлениями, или, если угодно, побочным продуктом при некотором другом основном факторе, всегда так или иначе руководящем «классическими» произведениями русской литературы. Это фактор религиозно-нравственный, или если угодно, фактор СЛУЖЕБНЫЙ. Имеем в виду служение Богу и его твари. Красота — аура вокруг этого служения его «венок» и «слава».

Очень редко, в исключительных случаях, и у очень немногих авторов мы найдем в русской литературе произведения с преобладающими артистическими заданиями. Конечно, как правило, это авторы первоклассные, из которых некоторые проявили себя и в качестве очень значительных, иногда величайших поэтов. Однако, напр. Пушкин и Лермонтов не только величайшие русские поэты, но еще и крупнейшие представители прозы. Пушкина положительно можно считать отцом нового русского романа. А небольшая повесть Лермонтова «Тамань» знатоками и специалистами почитается едва ли не за лучшее произведение русской прозы.

Один из крупнейших прозаиков нового времени И. А. Бунин — в то же время очень заметный поэт, хотя и далеко отстающий в своей поэзии от своей несравненной, гениальной прозы, написанной с предельным мастерством. Сверх того, такой огромный мастер прозы как Тургенев должен считаться великим русским поэтом, не только по специфическим красотам его прозы, но также вследствие того, что последнюю довольно легко разложить строфически на размеренные белые стихи.

То же самое придется сказать об Андрее Белом и

Федоре Сологубе. Есть даже мастера, которые умудряются писать специальные исследования великолепной размеренной метрически и просодически выработанной прозой.

Сюда относятся: критические произведения Иннокентия Анненского (т. н. «Книга Отражений»). Почти все религиозно-философские исследования В. В. Розанова, многие исследования Ф. Ф. Зелинского, классика, проза уже упомянутого Федора Сологуба, философские произведения Константина Леонтьева, к тому же первоклассного беллетриста-романиста, критическая философская проза Аполлона Григорьева, почти все философские произведения Л. Шестова, особенно, например, «На Весах Иова», «Скованный Парменид», некоторые произведения Бердяева, С. Н. Трубецкого, Лосева, Вяч. Иванова и др. Все эти и им подобные написаны мастерским художественным стилем, делающим учено-философские исследования первоклассной художественной беллетристикой. Отличным литературным стилем также написаны религиозно-философские исследования Карсавина, С. Франка, Лосского, а также некоторые места из сочинений отца Сергия Булгакова. Очень большим художником, достигающим иной раз вершин искусства, является проф. А. Н. Гиляров. Некоторые места его «Руководства к изучению философии» дышут поэтическими красотами. Но, пожалуй, все рекорды изящной научно-философской прозы, равно как и особого, софийного стиля, побил, несомненно, отец Павел Флоренский. Ему так же, как во Франции Анри Бергсону, можно смело было бы выдать Нобелевскую премию за изящную литературу.

Итак, повторяем, отца Павла Флоренского придется признать величайшим прозаиком и одним из крупнейших поэтов «Русского Ренессанса» (конец XIX века — 1917 г.). Правда, не всем по вкусу изысканно цветистый стиль о. Павла, родственный стилю Вячеслава Иванова, с которым его связывала и дружба. Есть также общие черты литературного стиля о. Павла со стилем гениального В. В. Розанова. В стихах он родственен частью Вячеславу Иванову, частью Андрею Белому, т. е. вершинам русской поэзии начала XX века. Впрочем, надо заметить, что будучи всегда чрезвычайно строгим к себе, как к писателю-беллетристу и не позволяя себе ни малейшей неряшливости, неотделанности, недоделанности стиля и фразы, т. е. метрики и просодии языка, о. Павел Флоренский, тем не менее, очень разнообразит свой стиль в зависимости от

сюжета. Будь то чистая философия, богословская метафизика, аскетика, мистика, рассуждения на софиологические, метапсихически-оккультные, психологические темы, будь то строгие филологические и литературно-критические анализы, на которые о. Павел Флоренский большой мастер, будь то, наконец, та самая прославившая его гений область математического естествознания и технологии — для всего он находит свой особый стиль и язык, всюду, однако, носящий печать его своеобразного и неповторимого гения, как и весь он был своеобразен и ни на кого не похож, блистая, как зажженная перед Богом лампада, тихой, спокойной, молчаливой красотой. Ведь ему так подходил его как будто едва слышный шепот, однако, почему-то доносившийся до самых отдаленных углов большой залы. При всем том он был многочадный священник, очень стильный, типичный православный и словно сошедший с хроник Н. С. Лескова, как один из его лучших и святейших образов. В общем придется признать о. Павла, с точки зрения здесь нас интересующей, т. е. литературного стиля, литературных красот и его принадлежности к истории русской литературы, без преувеличений русским Платоном. Но он также был и русский Ньютон. И в общем оправдались на нем пророческие стихи М. В. Ломоносова о том, что

Может собственных Платонов
И быстрых разумом Ньютонов
Российская земля рождать.

Его сходство с Платоном тем более усугубляется, что так же, как и Платон, он был человеком не только строгой математической мысли, но и изящного литературного гения.

Мы можем смело и не обинуясь утверждать, что в лице о. Павла Флоренского и через две с половиной тысячи лет после Платона эллинского возродился Платон российский. И, не входя ни с кем в полемику, к о. Флоренскому можно применить слова критика, относимые к поэту Хераскову:

Пускай от зависти сердца в Зоилах ноют,
Хераскову вреда они не нанесут,
Владимир, Иоанн щитом его покроют,
И в храм бессмертья проведут.

Мы еще вернемся к художественной прозе о. Павла Флоренского в другом контексте, когда будем разбирать

художественную прозу других философов и мыслителей. Теперь нам надо коснуться основных идеологических устоев большой русской литературы нового времени, идущих от эпохи конца смуты, начало XVII века, вплоть до «Доктора Живаго» Б. Пастернака. Можно считать не подлежащей оспариванию центральной истиной, что основной устой большой русской литературы, за ничтожным исключением, был всегда устоем моральным, этическим, служебным. С этим связана также и аскетическая направленность этой большой литературы и ее несомненная принадлежность к той духовной установке, которую суммарно можно назвать и богослужебной. Мы имеем здесь в виду ту установку, которая, выражаясь евангельскими словами, заключается в служении «меньшей братии». Эту установку можно также назвать исканием социальной правды и установлением Царства Божия или, во всяком случае, царства справедливости на земле. Здесь произошло разделение. Оставаясь в пределах искания социальной правды и служения страждующим, русская литература разделилась на два русла, впоследствии совершенно разошедшимися по противоположным направлениям.

Основное русло, которому принадлежат такие гиганты как Пушкин-прозаик, Достоевский, Лев Толстой, Н. Лесков и др., сочетали это искание социальной правды и Царства Божьего на земле с богоискательством и строительством «Нового Града» с переживанием финальной, эсхатологической красоты нового Иерусалима. Здесь момент социального служения «меньшой братии» был как бы теми крыльями, с помощью которых большая Русская Литература отрывалась от земли и начинала свое восхождение ввысь к небесам.

Сначала кривая этого восхождения бывала довольно пологой, но чем дальше, тем становилась круче и принимала иной раз характер настоящей вертикали или, если угодно, выражаясь геометрически, «нормали» по отношению к земной поверхности, «плоскости» ежедневного житейского существования, жизни изживаемой со дня на день. Такой жизни русский человек, поскольку он находил себя в большой русской литературе, не мог вынести никак.

И, действительно, сюда могут быть применены слова радикального критика Добролюбова: «пропадай, дескать, моя душонка, а жить так я больше не хочу». Перенесенная в область аскетики и мистики, эта устремленность «по нормали» есть всегда тот двигатель святости, которым вдох-

новляют себя удивительные, окрыленные, светозарные существа, которых мы именуем святыми. Нет никакого сомнения, что идеалом большой русской литературы всегда было житие — являлся или кающийся или святой, но всегда, в том или другом смысле слова, отрешенный от пошлых низин жизни подвижник.

Ведь недаром самой большой бедой, которая может случиться с человеческой душой, русский народ признал через свою большую литературу тот ужас, ту предельную чертовщину которую он прозвал Пошлостью. Понятие «мелкого беса» относится сюда же. Все что угодно, но только не это — как бы вопиет русская душа, через свою большую литературу. Противоположностью пошлости является искание того, что выражено непереводимым на иностранные языки словом — Правда. Противоположность, если угодно диалектическая, пошлости и правды, т. е. беса и Бога и есть основной вдохновитель большой русской литературы. Противоположность эта трагична до последней степени, до предела.

Этой внутренней трагедией вдохновлялась вся большая русская литература, начиная от «Сказания о Савве Грудцыне» начала XVII в. до «Доктора Живаго» Б. Пастернака нашего времени. Крестоношение этой трагедии, временами ее безысходные страдания и голгофский мрак влекли за собой ту особую пасхальную красоту воскресения и преображения, которая так далека от обычной «выделки» и эстетствующего «вылизывания», которая никогда не привлекала русских мастеров слова. Это совсем не значит, что они не знали тщательной обработки стиля, а также того, что французы называют: "Une prose bien soignee!".

Наоборот: большая русская литература, можно сказать, изобилует такими шедеврами отделанности, которые можно смело назвать апполинистическим совершенством. Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Толстой, Достоевский, Лесков, Чехов, Бунин и др., кажется, в достаточной степени показали, что значит большое русское искусство слова и отделанная художественная проза. Мы здесь не говорим уже о таком своеобразном и единственном в своем роде мастере, каким был Константин Леонтьев. Здесь он не в счет потому, что ставил себе целью исключительно художественные задачи, что не характерно для большой русской литературы. Также не в счет здесь и блестящая проза такого мастера, каким был автор «Мелкого беса», и исключительные по силе стихи — Федора Сологуба. Этот

мастер преследовал специальные демонологические, оккультные задачи и тоже поэтому стоит в стороне от большой русской литературы, хотя место, им занимаемое, чрезвычайно значительное. Мы здесь говорим именно о той литературе служения «меньшому брату» и выполнения этических заданий, о литературе покаяния, сокрушения и вины, о литературе смирения и аскезы, памяти смертной и умиления, которая соединяет в себе глубину «сокровенного сердца человека» с художественным гением единственного в своем роде русского языка, достигшего высот, которые весьма сомнительно, чтобы кто-нибудь превзошел. Правда, русский язык, так же как язык французский, обладает тем удивительным свойством, что говорит сам за себя.

И хорошее владение им от природы уже обеспечивает произведению высококачественность. Однако, русский язык не только «великий, могучий и свободный», он еще язык «честный, правдивый», на нем невозможна никакая риторика, никакие «ухищрения» и «хитрости пиитические». Риторика на русском немедленно оборачивается чем-то смешным, кургузым и жалким, это независимо от того, оратор ли «подвизается», или «борзописец». В этом отношении русский язык глубоко отличается от всех мировых языков, в том числе и от языков французского и итальянского, которым чрезвычайно свойственна риторика и автономные «красоты». Русский — автономных красот не знает и к ним не способен. В нем, пользуясь словами Бетховена, которыми он охарактеризовал свою собственную мессу «Ре Мажор», d-dur, Missa Solemnus: «исходит от сердца и к сердцу находит доступ». Русский язык не признает чисто риторических, холостых выстрелов и фейерверков и к ним не способен. Профессор Ф. Ф. Зелинский, известный русско-польский филолог, классик, блестяще владевший как поэтической, так и прозаической русской речью, очень ядовито как-то выразился, что вся французская революция была устроена адвокатами, желавшими блистать ораторски, подобно Цицерону. Постольку, поскольку русская революция вдохновлялась примером французской, к ней, несомненно, применима и эта характеристика. Но это означало гибель русского языка и гибель русской культуры.

Все то, о чем мы здесь говорили, относится, повторяем, к так называемой внутренней трагедии русской литературы. Это — сопротивление грешной человеческой природы, не выносящей налагаемой на нее святой печати, и

тем не менее вынужденной склонять свою голову перед ней. Но русская литература знает также трагедию внешнюю... И эта внешняя трагедия, в известном случае, бывает иногда мучительнее внутренней. Ибо внутренняя трагедия всегда осмысленна и приносит, подобно голгофскому кресту и голгофскому мраку, ослепительный несозданный свет Фавора и Пасхи Христовой. Внешняя трагедия очень часто бывает мучительной палаческой ломкой, приводящей только к хаосу, аду, безобразию, бессмыслице, никчемности, часто к совершенно исключительной глупости и даже к прямому патологическому кретинизму. Все дело в том, что при большой русской литературе обосновалась так называемая принципиальная и еще, как говорят,радикальная русская критика. Кто-то ядовито заметил, что при пустынниках всегда живут разбойники. Такими «разбойниками» при большой русской литературе была «принципиальная», «радикальная» русская критика, пошедшая от Белинского и докатившаяся до Фритче, Покровского, Нечкиной и др. «героев» «советского литературоведения».

Задача у этой критики была совершенно четкая и не вызывающая никаких сомнений. Один из представителей этой критики, можно сказать, рекордсмен глупости А. Скабичевский определил двумя словами, вполне адекватно выражающими, суть дела: «партийная дисциплина». Вся большая русская литература была объявлена средством революционно-социалистической пропаганды, художественность была молчаливо или же открыто объявлена вредным придатком, как нечто отвлекающее от прямой и единственной цели: от революционного взрыва, или скромнее, от очередной динамитной бомбы. Служение народу и социальной правде должно было быть обязательно атеистическим: всякое другое, хотя бы даже очень радикальное, хотя бы даже коммунистическое, но не атеистическое подвергалось гонению и преследованию наряду со всем тем, что было объявлено реакционным.

Приводим подлинник В. В. Розанова: «У всякого мерзавца был наготове шприц с серной кислотой для выжигания глаз инакомыслящим»... «Ты будешь ходить нашими путями или не будешь ходить вовсе».

И действительно, вся история большой русской литературы и поэзии есть история сживания их со света самодержавной и единственно делавшей «погоду» радикальной критикой. Вместо настоящих гениев русской поэзии и русской литературы она предлагала собственных бож-

ков-идольчиков, которых даже нельзя назвать идолами. Каких то действительно карманных божков для оперирования ими идеологической полемики, которая неизбежно и всегда без исключения сводилась у «радикалов» на брань того и изживания со света. Но аппетит приходит вместе с едой: — l'appetit vient en mangeant, как говорят французы. Лиха беда начать. Начали с гениев русской литературы и поэзии, а там все оказалось взорванным и пущенным под откос. Мировая литература во главе с такими гениями как Гете, мировая философия, вся почти целиком без исключения, а там где были исключения (по отношению, напр. к Гегелю), то их так «препарировали», что от них ничего не оставалось. Естественные науки, филология, музыка — все потерпело ту же участь. Это был всеобщий погром культуры, нашествие внутреннего варвара и при том не только на русские ценности культуры, но и на мировые. Особенно возненавидели радикалы, как это полагается, античную греко-римскую культуру, средние века и вообще все, что так или иначе было связано с религией и культом, — как известно, лежащих в основе всех культур. Но самое интересное во всем этом погромном походе на мировую культуру было то, что Запад всячески поощрял этих варваров, как цвет прогресса.

Впрочем, надо отдать справедливость «радикалам», что сами они были большими почитателями безбожного капитализма. И если им приходилось выбирать между безбожным золотым мешком и верующим пролетарием, то они без малейшего колебания выбирали первое. Мы таким образом убеждаемся в том, что хотя они и начали в качестве представителей социальной этики и даже как будто бы борьбы за страждующих и неимущих, но закончили совсем другим, противоположным. Это видно из конца пребезобразного и пребездарного, злонемощного романа Чернышевского, «Что Делать»?

Все началось с диктатуры В. Г. Белинского, по-прежнему пребывающего на положении «краснобога», диктатора литературного и властителя дум не только в России — СССР, но и всюду в эмиграции. Но, увы, там, где молодежь не считается с диктатурой Белинского, там она вообще ни с чем не считается: «к добру и злу постыдно равнодушна», состоя сплошь из арривистов и делателей карьеры. Если они замечают, что для этой цели нужно похвалить радикализм или подделаться к кому-нибудь из этого рода людей, то делают это беззастенчиво и без малейшего угрызения совести. И совершенно невозможно сказать что

хуже в данном случае — убежденство ли, или полное отсутствие всяких убеждений и полный оппортунизм. В первом случае никуда негодное содержание, во втором случае — полная душевная пустота. Оба — хуже.

Чтобы понять зарождение этого типа диктатуры именно В. Г. Белинского, достаточно проследить отношения к нему И. С. Тургенева. Здесь перед нами противостоят: совершенно бездарный и невежественный полный бредовой психологии журналист и чрезвычайной мощи литературный талант человека, несомненно уже сделавшего ставку на то, что Катков верно, хотя и зло, назвал «кувырканьем перед радикальной молодежью». Тургенев, большой художник и очень хороший первоклассный репортер-журналист, два качества соединяющиеся очень редко, в качестве репортера он пел дифирамбы Белинскому, в качестве большого художника, невольно и независимо, быть может, от сознания, что он делает, Тургенев рисовал совершенно другой образ. Всем понимающим дело и могущим разобраться в этом странном дуализме в достаточной степени отчетливо рекомендуется внимательно прочесть его воспоминания о Белинском. Выясняется, что Белинский, эмоциональная натура прежде всего, что он совершенно необразованный человек и поэтому весь в зависимости от тех, кто знает язык, и кто преподносит ему то или иное иностранное явление сообразно со своими вкусами и выдергивая из него, что кому нравится. Что он прежде и после всего «хороший человек», «правдивый и честный». Для нас эта характеристика чрезвычайно важна. Она означает преобладание этического начала не только над началом познавательным и эстетическим, но определенно вопреки им.

Впоследствии, когда в конце своей жизни Белинский сделался окончательно атеистическим коммунистом, окончательно выяснилось что означает этот страшный отрыв «добра» от истины и красоты. Добро, оторванное от истины и красоты, с катастрофической быстротой превращается в свою полную противоположность, в самое темное, черное неприглядное зло и прежде всего бесконечную злобу против всех и всего и даже против собственных единомышленников. Великая триада **Истины, Добра и Красоты,** которыми держится высший духовный мир человека, существует именно только как единосущная триада, в которой ни отрывы отдельных ее членов из общего существа, ни «выпячивание» или «выдвигание» одних во вред другим не может происходить без полного уничтоже-

ния всей триады с заменой, ее ужасающим кривым зеркалом, анаморфозой этой триады: **Ложь, Зло и Безобразие. Ложь** здесь сказалась в оклеветании всего действительно высокого, возвышенного, прекрасного, до религии и Бога включительно, в полном отвержении пафоса бескорыстного познания и в требовании от науки, чтобы она была на побегушках у социально-политического убежденца.

Впрочем, это состояние, так сказать антигноссеологии, очень хорошо описано Н. А. Бердяевым в его статье в сборнике «Вехи», а также в его «Философии свободы» и «Философии неравенства». **Добро** заменилось, очень характерным для этого направления, человеконенавистничеством, для которого типично не только уничтожающее безоговорочное и не рассуждающее убийственное и убивающее духовно и физически, отрицание всего «не своего». «Свое» подвергнуто постоянному подозрению и постоянному сыску и шпионажу. Даже дело доходит до того, что погубление своих, и притом ни в чем перед своими не провинившихся, рекомендуется как средство поддержания ненавистнического духа. Это до такой степени страшно и непонятно для нормального сознания, что поистине такое состояние души можно назвать дном адовым.

Характерна история травли В. Зайцевым гениального русского ученого Владимира Онуфриевича Ковалевского, мужа знаменитой Софии Ковалевской. Не то, что В. О. Ковалевский был основателем целой огромной геологической науки палеонтологии, не то, что он был весьма левых убеждений, близких к Варфоломею Зайцеву, не то, что он был абсолютно невинен, ни в чем не погрешив против своих находившихся, как и он в эмиграции товарищей, не помешало этому поистине жуткому убийце, тогдашнему чекисту, сознательно клеветать на проф. В. О. Ковалевского, как агента-осведомителя царского правительства. Самым, пожалуй, жутким было то, что Варфоломей Зайцев громогласно и цинично признавал невиновность В. О. Ковалевского среди своих, и продолжал в печати взваливать на него напраслины, доведя гениального ученого до самоубийства. Повидимому, из этого рода черных глубин духа, где «воздвиг себе престол сатана», Достоевский черпал свои материалы для изображения Шигалева, в «Бесах». Ведь в программу шигалевщины включается «судорога» и периодическое самопоедание, чрезвычайно напоминающее систему Ежова и Сталина. Здесь, это уже совсем вне партии и вне какого бы то ни было социального устроения, это уже система чистого и бескорыстно-

го служения беспримерному злу. Таков закон безбожной диалектики. Начали с социального добра, из социальной этики, но без Бога, и кончили абсолютным злом. Это совершенно так же как у Шигалева все начинается с безграничной свободы и кончается абсолютным рабством.

Но с особенным ожесточением эта система абсолютной социально-революционной этики обрушилась на третий член триады — на **Красоту**. Лучшие произведения Пушкина уже Белинский объявил никуда не годными, этим, кстати сказать, совершенно парализуется странное мнение, что Белинский открыл Пушкина. В корзину полетели: гениальный Баратынский, Бенедиктов, Майков, Фет, Тютчев, Случевский и только Кольцов объявлен гениальным. Далее выброшенными на свалку истории, свалочное место истории, по выражению советского критика М. Дынника, оказались Достоевский, Толстой, Лесков, Гете. Из философов в общем решительно все, кроме французских материалистов. Более всех почему-то досталось Шеллингу, самому гениальному представителю немецкой философии, по-видимому за «философию Откровения» и вообще за религиозно-метафизический склад.

О русском возрождении и говорить не приходится. Для радикалов были совершенно неприемлемы ни Бердяев, ни Булгаков, ни Флоренский, ни Вячеслав Иванов, ни даже Блок, с Бальмонтом и Брюсовым. Одинаковую с ним участь потерпели Сологуб, Владимир Соловьев, Иннокентий Анненский и множество других. Это все по линии борьбы с красотой. Можно определенно сказать, что Пушкин дважды убит. Один раз пулей Дантеса, а другой раз невероятной унизительно площадной бранью Писарева и всех, которые с ним. Писарев же открыл поход против науки и музыки. Всем известно его поношение Глинки, Рафаэля, Шекспира, Пастера, бр. бр. Гримм, какой странный выбор по принципу: «Бей ученых, где бы ты их ни нашел и ни застал».

Чернышевский травит Лейбница и гениального русского геометра Лобачевского. Это, между прочим, повело к курьезной истории с уничтожением книги проф. Васильева, известного математика. Уже при большевиках, он написал книгу по истории геометрии, где наивно, но подробно рассказывал о травле, которой подвергся великий Лобачевский со стороны Чернышевского. Так как эта травля вконец дискредитировала Чернышевского, который по сей день является крупнейшим из богов совет-

ского олимпа, то книга проф. Васильева была запрещена и набор ее был рассыпан.

Если бы не «Русский Вестник» Каткова, то Л. Н. Толстому решительно негде было бы печатать ни свои романы, ни более мелкие вещи. Гений Толстого был встречен частью молчанием, частью свистками и улюлюканьем. То, что пишет Ткачев в своем деле о романе «Анна Каренина», то, что пишет о романах Толстого А. Скабичевский, конечно, не пропустивший лягнуть и другие вершины русского Парнаса, надо считать совершенно непристойной и непечатной бранью. Даже кроткий и совершенно безвредный князь П. Крапоткин не удерживается от поношения лучших русских поэтов и писателей. Отношение к Толстому переменилось только с тех пор, как радикалам стало казаться, что Л. Толстой против Бога, государства и культуры. На какой почве у Л. Толстого был кризис, этого они не понимали и не хотели понимать. Нормальному уму совершенно непонятно то ожесточение, с которым эти люди набросились на А. К. Толстого и Н. С. Лескова. Тот и другой не только не принадлежали к первому лагерю, но из их произведений скорее можно было бы сделать выводы в обратном отношении. Но ведь искать логики у этих поклонников логики, дело совершенно тщетное.

По выражению Гоголя, из «Записок сумасшедшего», у этих людей мозг находился не в голове, а приносился ветром со стороны Каспийского моря. В особенной степени эта непоследовательность и самая дурная иррациональность, сказались в отношениях этих людей к знаменитому однофамильцу Льва Николаевича, к известному поэту, автору драматической трилогии и близкой к гениальности драматической поэме «Дон Жуан», посвященной памяти Моцарта и Гофмана. Надо заметить, что А. К. Толстой был чрезвычайно свободолюбивый и независимый человек. Его скорее можно было бы назвать республиканцем, чем монархистом. Да он и был поклонником древнерусских демократий Новгорода и Пскова, о республиканском строе которых не может быть никаких сомнений. Вече было его правительственным идеалом. В древней Греции был бы он несомненно на стороне Афин, а не Спарты. Он не уставал издеваться над полицейщиной и произволом. Огромное большинство стихов и пьес коллективного автора знаменитого Кузьмы Пруткова принадлежит ему. А между тем по самому своему стилю и духу «Кузьма Прутков» есть издевательство над бюрократией, полицией, чиновничеством и вообще над всеми теми, к которым

можно приклеить ярлычок «персоны». И вот такой свободолюбивый, не хотевший знать ничего над собой, кроме Господа Бога, человек попал у русских радикалов на замечание, как реакционер. Это даже нельзя назвать клеветой. Это уже чистейшая и настоящая паталогия и объект для врача-психиатра.

То же самое следует сказать по поводу типа Базарова в романе «Отцы и Дети» Тургенева.

Надо заметить, что образ этот есть один из самых удачных, живых и ПОЛОЖИТЕЛЬНЫХ типов русской литературы. Полный жизненных сил, в высшей степени благородный, честный, прогрессивный без кавычек, полный чувства собственного достоинства и вдобавок ко всему послушный и любящий сын своих простоватых родителей, над которыми «прогрессивная» молодежь не устает смеяться. Даже наружность у него получилась симпатичная. Ухаживает он за женщинами и дерется на дуэли как настоящий гусар. Да и при случае вышел бы из него отличный военноначальник, так как он не знает страха. Повторяю, Тургенева можно было бы скорее упрекнуть в чрезмерной, выходящей за пределы, идеализации молодого поколения, и пожалуй только в этом смысле молодое поколение могло бы оскорбиться, как оскорбляются за слишком неумеренные комплименты и любезности. Так вот, это самое «молодое поколение» сочло великолепную фигуру Базарова за карикатуру на себя и буквально облила ее автора помоями и клеветами всевозможного рода. Конечно, от чекистов требовать тонкостей в разборе литературных типов было бы странно. Но даже и среди чекистов не скоро найдешь таких глупцов и злюк.

Тема эта одна из самых интересных в истории русской литературы и общественности, хотя одна из самых печальных, требует специальных исследований. Так же, как постыдное дело проф. В. О. Ковалевского и Варфоломея Зайцева, так же, как и гнусное изгнание левыми студентами блестящего русского биолога И. И. Мечникова за границу под предлогом лозунга «занятия наукой и искусством есть подлость ввиду бедствий переживаемых народом». Что собственно подразумевали эти люди под словом «бедствия», эти воры платиновой посуды и лаборатории, погромщики лабораторного стекла и такие любители засиживаться в студентах, некоторые из них достигли до 60-летнего возраста? Расшифровка понятия «бедствия» не трудна. Под бедствием они разумели свободный строй и отсутствие колхозно-совхозного рабства, ибо уже тогда

общину, ставшую анахронизмом, они мечтали переделать в вечную каторгу. Гениальный Д. И. Менделеев не выдержал этого вопиющего безобразия, этого надругательства над многострадальной русской наукой и назвал радикальное студенчество — нечистотами (он выразился энергичнее), плавающими на поверхности российской науки. Автору этих строк пришлось встретиться с «типом», который до того ненавидел гениального русского химика за его отношение к радикалам, что отрицал за Д. И. Менделеевым какой бы то ни был признак учености и научных заслуг. Это воистину означает шемякин суд и чекистский застенок задолго до октября и по обе стороны пресловутого железного занавеса. Когда автор этих строк попытался вступиться в печати за честь Менделеева, то он не только был облит все теми же помоями, которыми обливали Тургенева, А. Толстого, Менделеева, но еще были попытки самых откровенных доносов на него в полицию... Как любят они полицейщину, эти «свободолюбцы»!

Словом, когда им не удавалось сжить русский талант со света, то они принимали все меры либо для его оклеветания и всяческого унижения, либо так комментировали его произведения и создавали вокруг него такую невозможную атмосферу компрометирующей лжи, а сами его произведения превращали в такие уродливые анаморфозы, что от таланта в сущности ничего не оставалось. Под художественным реализмом эти люди подразумевали рисование карикатур и так называемое обличительство, т. е. социально-политические издевательства по поводу этих карикатур. К этому прибавим, что ни на карикатуры, ни на издевательства они не были способны. Во-первых, потому что совершенно не умели рисовать и во-вторых потому, что лишены были зубов и яда. Это были от пеленок беззубые старички в очках и с лысиной, вроде Чернышевского и Добролюбова, которые могли только пускать слюну и злиться. Позорно заискивавший у этого сброда Тургенев, однако, как-то вскользь отметил «низкий лоб» Белинского. Это были действительно низкие лбы и низкие души, ненавистники решительно всего того, что выходило за пределы их курятника, их сектантского подполья. Такова была та лаборатория, из которой вышли властители дум XX века, те которые поставили мировую культуру и прежде всего культуру русскую — на край пропасти.

Вполне естественно, что большая литература и боль-

шое искусство, как русское, так и мировое, могло вызывать в этом сброде «небольшого подобия людей» (выражение Гоголя), только лютейшую ненависть и мечту об индексе, которую они в 1923 году и осуществили, увы, под покровительством и с молчаливого попустительства Максима Горького. Этого уж никак нельзя простить такому писателю, который был не глуп, талантлив и вообще, кажется, единственный талант среди радикалов. Если те по чрезвычайной своей глупости могли и не знать что делали, то к Горькому это не могло быть отнесено и он несет на себе всю тяжесть ответственности за молчаливое принятие «индекса». Такова сила социально политических пристрастий, которая способна искажать перспективы даже у очень талантливых людей. Не забудем того, что в молодости, до каторги, Достоевский думал совершенно так же, как и Толстой во вторую половину своей жизни, тоже склонялся к подобного рода образу мыслей. Конечно, громадность Достоевского и Толстого помогла им очень скоро разобраться в том, куда их вело опьянение, нечистой испариной шедшей из радикального блока.

Но зато очень большое число средних русских людей делались, делаются и по всей вероятности еще некоторое время будут делаться жертвами этого ужасного наркоза, который можно философски определить так: полное извращение идеи социального подбора добра на почве его отрыва от истины и красоты. В лице Писарева мы имеем даже воинствующую борьбу с истиной, наукой и красотой, (искусство), уже превратившуюся в самоцель. У Д. И. Писарева как будто бы даже исчезает и понятие социального служения. Он так захвачен ненавистью к науке и искусству, так презирает философию и подлинную диалектику, так бесится по поводу метафизических утонченностей, что сокрушение элитной культуры поставил во главу угла своей «литературной деятельности», и превратил это сокрушение в самоцель. До сих пор Д. И. Писарев пребывает у нынешних властителей СССР на том положении, на каком пребывают в церкви ее величайшие отцы. Совершенно естественно, что при таком положении вещей никакой критики не могло получиться, ибо объекты критики подлежали не разбору, а сокрушению.

Отсюда вывод, надо создавать свою собственную литературу и свою собственную поэзию, которые бы ничего общего не имели с шедеврами русской и мировой культуры. Это начинание «нового» мы видим в попытках радикалов писать стихи, романы, драмы, а после 1917 г. и после

уничтожения огромного числа русских писателей, мыслителей, ученых, техников, частью перебитых и заморенных голодом в СССР, частью разогнанных и разбежавшихся, создать свою собственную лженауку, лжефилософию, лжеискусство и даже лжерелигию. В области точного знания затея провалилась с треском с чрезвычайной скоростью и досадовавшие радикалы должны были обратиться к оставшимся в живых спецам, предварительно обставляя это обращение всевозможными оговорками, испрашиванием прощения у подонков, которых смутила эта реакция. Объясняется все очень просто: уничтожением точной науки и техники радикалы совершали акт прямого самоубийства, губя то дерево, на ветвях которого они с таким удобством расположились. Это же касается и такой «ереси» как новейшая физика, которую они ненавидели и со скрежетом зубовным, вопреки Ленину, вынуждены были принять.

Правда, в эпоху Сталина—Ежова мстили как могли спецам за эту временную каноссу и продолжали их истреблять в неимоверном количестве, тогда же окончательно погиб для русской науки ее центральный гений отец Павел Флоренский, сначала приведенный в молчание, потом сосланный, потом убитый. С философией и литературой все шло гораздо легче. Там широко было использовано «открытие», что писать можно и должно по возможности без таланта и уж во всяком случае без вкуса и культуры.

Появилось даже бранное словечко «вкусизм», а также с ним связанный «формализм». Этим «вкусизмом» и «формализмом» клеймили всех авторов, которым нельзя было пришить чекистского дела по контрреволюции с заменой такого дела обвинением в... культурности. Пора отбросить всякого рода экивоки и расшаркивания и сказать напрямик следующее: радикалы XIX века давно уже прочно заменили большую русскую литературу и поэзию — Курочкиным, Минаевым, Чернышевским, Добролюбовым, Салтыковым-Щедриным, Короленко, Решетниковым, Засадимским, Златовратским... «сколько их, куда их гонят, что так жалобно поют».

Но так как всегда была потребность у парикмахеров и горничных, у учителей уездных училищ, у телеграфистов и приказчиков, потребность настоящей поэзии, то такую с «букетом гражданской скорби» взялся поставлять действительно крупный Некрасов, явивший собою печальную картину самопродажи и такого кувыркания

перед радикальщиной, которого среди настоящих он является единственным примером. К сожалению, биография этого замечательного поэта с совершенно особой ему свойственной музыкой в душе, показывает нам, что больше всего он был заворожен «золотым тельцом», походя в этом отношении на брата Моисеева, Аарона. Это он слил на вершинах русского Парнаса золотого тельца, это он у входа в святилище русских муз поставил надпись: «кто хочет быть богат, служи революции и радикальщине и безбожию».

С Некрасова началась самопродажа и торг «русскими прелестями», и это о нем самом написано:

«И на лбу роковые слова:
Продается с публичного торга».

Фет не выдержал этой картины базарного торга поэзией и написал негодующий памфлет под заглавием «Псевдопоэт», чем конечно унизил свой дивный гений. Уж ему во всяком случае впутываться в базарную игру не пристало с его воздушно-эфирной и оккультной музой.

Однако, раз уже такое написанное с большим искусством памфлетное стихотворение существует, то не лишним является его здесь и привести, тем более, что оно до конца характеризует создавшееся вплоть до наших дней печальное положение:

Молчи, поникни головою,
Как бы представ на Страшный суд,
Когда случайно пред тобою
Любимца муз упомянут!

На рынок... Там кричит желудок,
Там для стоокого слепца
Ценней грошевый твой рассудок
Безумной прихоти певца.

Там сбыт малеванному хламу,
На этой затхлой площади, —
Но к музам, к чистому их храму,
Продажный раб, не подходи!

Влача по прихоти народной
В грязи низкопоклонный стих,
Ты, слова гордого свобода
Ни разу сердцем не постиг.

Не возносился богомольно
Ты в ту свежеющую мглу,
Где беззаботно и привольно
Свободной песне да орлу.

Это стихотворение является несомненными лучами или искрой от гневного пожарища, зажженного Пушкиным в поэме «Поэт и Чернь». Это стихотворение, как известно, вызвало лютейший гнев Белинского — что и следовало ожидать. Ведь, как известно, Белинский охаял, оплевал, утопил в грязи еще задолго до Писарева все лучшее, что создала муза Пушкина.

Кажется, нет зрелища более печального и отвратительного чем дуэль Белинского и Гоголя после опубликования последним, до сих пор непонятой в ее глубине, книги «Выбранные Места из Переписки с Друзьями». Если бы у радикалов и их нынешних наследников была хоть малейшая возможность слышать скрытую музыку творчества и стонов раненной человеческой души, то они вместе с Львом Толстым, конечно, услышали бы в этом произведении жажду службы и стремление морально поднять своих соотечественников, словом, услышали бы мотивы Паскаля, которые почуял в этой книге Гоголя Толстой. Но к позору так называемой большой русской публики, как по ту сторону железного занавеса, так и по эту, по сей день, да еще из уст весьма квалифицированных, казалось бы, читателей, приходится слышать слова одобрения и уважения по отношению к самому позорному акту русской революции, непристойному и глупейшему письму Белинского к Гоголю.

Это письмо сделало с Гоголем совершенно то же самое, что палачи сделали с Остапом, сыном Тараса Бульбы на площади. И знал ли гениальнейший и несчастнейший Гоголь, когда в молодости писал эту единственную в своем роде сцену, что пройдет немного лет и ему самому, на подмостках истории русской литературы, придется играть уже не роль Остапа, ему — гениальному актеру, но роль настоящего Остапа. И это как бы в предвидении того, что случится с русской мыслью и русской литературой после «Октября».

В воплях и корчах Гоголя по поводу этого ужаса слышатся все те же ужасающие слова: «Батько, где ты? Слышишь ли ты все это?»

Пора уже всем нам, в ком есть совесть, ответить. Слышим, поняли и соответствующим образом реагируем.

Великая русская литература XIX века есть совершенно особое явление, далеко выходящее за пределы искусства. Конечно, эта литература, так же как и поэзия XIX века, есть великое искусство. Но это нечто также

и выходящее за пределы искусства и это нечто, которое можно назвать в расширенном смысле нравственным богословием, в значительной степени понизило потенциал чистого искусства, заключавшегося в великой русской литературе и поэзии XIX века. Здесь, можно сказать, действительно произошло жертвоприношение Авраамом Исаака, а также то страшное, невообразимое жуткое повторение того акта, которого свидетелями мы являемся в судьбе Ницше и Киркегора, особенно последнего когда он ради моральной идеи Бога и покаянного искупительного подвига, отказался от самого дорогого, что у него да и вообще что у молодого мужчины может быть, от любимой женщины. Так и большая русская литература отказалась от артистической красоты и от музыки, отказалась, отреклась, но не убила и не погубила потому, что в глубине души продолжала любить. Убила и погубила, ненавидя эту музыку вечно женственного, русская радикальщина, типичная по своей антисофийности и иконоборству, а потому и богоборству. С конца XIX века и до революции 1917 года возникает изумительное явление русского Ренессанса, о котором радикалы от Милюкова до Сталина не могли говорить без скрежета зубовного: настал и великий русский Ренессанс.

Смысл этого до сих пор еще по настоящему не понятого и не разгаданного явления заключается в том, что русский творческий гений наконец захотел «разрешиться от долговременного поста» т. е. артист, живший в глубине представителей великой русской литературы и поэзии XIX века и постоянно подавляемый во имя моральной теологии, во имя исключительного господства добра, захотел наконец отпроситься на волю.

Ему захотелось истины и красоты. Мы уже упоминали негодующие строфы Фета по поводу продажной русской музы. У него есть и другое стихотворение: «Вольный Сокол», которое есть как бы пророчество о русском Ренессансе, о русском артисте, наконец вылетевшим на волю после долгого томления в келии моральной теологии. Это совсем не значит что «вольный сокол», хотя бы краешком своих мощных крыл запачкался в безбожии и материализме. О нет, но ему захотелось вкусить и от других плодов религиозного вдохновения. И ему захотелось освободиться от диктатуры добра во имя метафизики познания, очень часто метафизики богословско догматической и во имя красоты, очень часто красоты культовой богослужебной. Вот он замечательный «вольный

сокол», расправивший свои крылья в эпоху русского Ренессанса:

Не вскормлен ты пищей нежной,
Не унесен к зиме в тепло,
И каждый миг рукой прилежной
Твое не холено крыло.

Там, на скале, вблизи лазури,
На умирающем дубу,
Ты с первых дней изведал бури
И с ураганами борьбу.

Дразнили молодую силу
И зной, и голод, и гроза,
И заходящему светилу
Смотрел ты за море в глаза.

Зато, когда пора приспела,
С гнезда ты крылья распустил
И, взмахам их доверясь смело,
Ширяся по небу поплыл.

Собственно Ренессанс и начался появлением новой положительной критики и оправданием тех литературных явлений, которые были подвергнуты долговременной опале. К числу этих критиков, реабилитировавших великие явления большой русской литературы и поэзии, надо прежде всего отнести Владимира Соловьева и Д. И. Мережковского. Когда перечитываешь критические статьи великого русского философа и метафизика, посвященные Тютчеву, Фету, Пушкину, Лермонтову и др., то приходишь в удивление перед теми крайними духовными усилиями, которые должен употреблять великий русский мыслитель для того, чтобы избавиться от натисков морализма и диктатуры добра. (Имеем в виду одностороннее учение о добре).

Не мешает здесь вспомнить, что сам великий философ остался лишь при начале своей системы, дав первую часть в «Оправдании Добра». Ни оправдания истины, ни «Оправдания Красоты» написать ему не удалось, быть может, вследствие его преждевременной смерти (47 лет), но может быть по той причине, что у него не хватило для этого сил, которые были при всей громадности его дара истощены на «Оправдание Добра», на «Религиозную Метафизику» (чтение о Богочеловечестве) и на апокалиптику и эсхатологию «Три разговора». Однако, читая его критические опыты так же как и впитывая в себя

струи его собственной поэзии, сейчас же замечаешь, что повеяло некой нездешней весной.

Вот зима уже прошла, дождь миновал, перестал,
Цветы показались на земле, время пения настало,
И Голос горлицы слышен в стране нашей,
Смоковницы распустили свои почки, виноградные лозы, расцветая,
Издают благовоние. Встань, возлюбленная моя, прекрасная моя,
Выйди... (Книга Песни Песней Соломона 2, 11-13).

Действительно, как критические разборы Владимира Соловьева, так и его собственная поэзия являются вестниками чего-то совершенно иного. Страшная железная, жестокая зима миновала и наступают первые признаки начинающегося явления миру солнца красоты. Сам Владимир Соловьев артистической частью своей богатейшей природы был чрезвычайно чувствителен к красоте, и именно в этом смысле ценны его разборы: в критике подал впервые свой голос артист. То же самое придется сказать о Д. И. Мережковском. Недаром он так любил Италию и был знатоком ее возрожденского периода. Его Трилогия, особенно Леонардо да Винчи, есть тоже вестник наступающей весны и всех ея красот.

Но увы, та весна, которую узрели и почувствовали Владимир Соловьев и Д. И. Мережковский, если выразить это итальянской фразой Пушкина, то будет она в переводе: «Весна, увиденная из темницы» (Египетские ночи). Не только громадные глыбы льда и снега еще прочно держались в России, но и сами души этих великих предтеч русского возрождения еще были заморожены на три четверти, словно они боялись поверить усилившемуся солнцу и пахнущим ароматным теплым ветрам, и не удивительно: ведь злая, жестокая зима свирепствовала так долго:

Все злей мятель и с каждою минутой
Сердито рвет последние листы
И за сердце хватает холод лютый,
Они стоят, молчат — молчи и ты.

Но верь весне, ее примчится гений,
Опять теплом и жизнью дыша.
Для лучших дней, для новых откровений
Переболит скорбящая душа.

Мережковскому принадлежит, пожалуй, самый трудный подвиг, в истории короткого и преждевременно погибшего русского Ренессанса: он расколдовал злые чары, кото-

рыми был окован гений Гоголя, наимение понятого и наиболее оклеветанного из всех корифеев большой русской литературы. Не смущаясь критиками от мракобесия, Мережковский первый заговорил о Гоголе и черте и в таких тонах, как будто он собственными глазами видел эту страшную лютую дуэль Гоголя и сатаны, в которой мученически погиб великий русский символист и сюрреалист Гоголь.

С несколько меньшим успехом, но все же с очень большой силой проникновения и литературного дара, расколдовал Мережковский гении Толстого и Достоевского. Наконец, в замечательном сборнике «Вечные Спутники» Д. И. Мережковский открыл русскому читателю гений Генриха Ибсена, в критике сделав то, что московский художественный театр, гением Станиславского, свершил на сцене. Здесь не мешает заметить, что у великого мастера датско-норвежской сцены, ученика Сорене Киркегорра, был свой злой гений, свой «Белинский». Этот злой гений Скандинавин, был хорошо известный пресловутый Георг Брандес. Это он сделал с величайшим творением Ибсена, «Пер Гюнт», что радикальная критика в лице Скабичевского и Ткачева сделала с «Анной Карениной» Льва Толстого. Мрачный и замученный Генрих Ибсен по-видимому и не подозревал, что в далекой России страдают и мучаются так же, как и он, что в той же далекой России явился наконец человек, который его до конца понял, явились артисты, которые реализировали его гениальное творение адекватно.

Никогда не надо забывать, что на Западе, помимо Брандеса, подвизался также, по выражению А. Чехова, философ «средней руки» Макс Нордау, в своей пресловутой книге, «Возрождение» (Ла Ренессанс) деградировавший лучшие литературно-музыкальные явления Европы XIX века. Не надо также забывать и того, что такой же посредственный серый психолог и антрополог как Ломброзо, объявил тождественным гений и помешательство, причем без церемонии пропел гимн серой посредственности и пошлости. Литературно-музыкальная весна началась приблизительно в одинаковое время во Франции, Германии и в России. Любопытно, что этот великий всеевропейский ренессанс новейшего времени, самую могучую часть которого составляет прусский ренессанс, коснулся не только искусства, т. е. литературы, поэзии, музыки, живописи, искусства сцены и критики, он коснулся также и точных наук.

Электромагнитная теория света Герца, Максвелла, первые открытия радиоактивности Бакерелем, вместе с главным действующим лицом новой физики, знаменитым ныне элементом уран, открытие радио, рентгеновских лучей, давление света на газы, теория относительности, теории квант, все это произошло на чразвычайно незначительном промежутке времени и синхронистически совпало с возрождением в области искусства и критики. Здесь есть над чем призадуматься.

Если же прибавить к этому новые веяния в богословии и метафизике, появление первых трудов Анри Бергсона, появление первых трудов о. Павла Флоренского и метафизических и историко-философских исследований проф. князя Трубецкого, появление первых трудов Н. А. Бердяева и С. Н. Булгакова, то грандиозность этого движения встанет перед нами во весь свой гигантский рост. Автор этих строк здесь позволяет себе заметить, что единство возрожденских мотивов в разных, казалось бы, самых противоположных сферах, может быть объяснено до конца (поскольку вообще такие конечные объяснения возможны), с помощью метода морфологической комплексности, открытого автором этих строк.

Время было радостное и хлопотливое:

И все засуетилось
Все гонит зиму вон,
И жаворонки в небе
Уж подняли трезвон.

Но для новых идей понадобились новые люди, подобно тому, как для нового вина надобно новые мехи, согласно Евангельскому слову. Такие новые люди нашлись. И нашлись в неожиданно большом количестве. Если же всегда гении были в малом количестве, то зато сама эпоха была вполне блестящей и гениальной. Весна становилась все теплее и приветливее и переходила в жаркое благодатное лето с почти тропическим зноем и тропической испариной.

Грандиозные, невиданные растения, вкусные, ароматичные чудесные цветы, быстро превращающиеся во вкусные бальзамические плоды, наполнили воздух пряным ароматом, голова кружилась в восторге и в упоении. Умиравший Чехов дописывал свои лучшие вещи. Начинала блистательное восхождение звезда Бунина. На горизонте взошло созвездие Брюсова, Блока, Бальмонта и жутким блеском замерцала звезда Андрея Белого. Здесь

не мешает вспомнить, что Андрей Белый, Борис Николаевич Бугаев, несомненно создатель нового романа и нового языка, соответствующего этому новому роману, был сыном одного из величайших русских математиков и метафизиков — Николая Васильевича Бугаева, умевшего своим гением увлечь и заворожить Чайковского, казалось бы, по совершенно неродственной линии, но это так случилось и нам только остается удивляться чудесам той эпохи.

Одно время казалось, что этому райскому периоду придет быстрый конец, ибо люди зимы, холода и бесплодия опять проявили свою личность в революции 1905 г. Но на этот раз, словно повинуясь заклинаниям Ф. Ф. Зелинского в его замечательном экскурсе:

(Солнце победи!).. Солнце действительно победило и, говоря языком того же Зелинского, красный вампир на время удалился, удалился на значительное время, на целых двенадцать лет. За это время многое было сделано из того, что уже никаким террором не вытравишь: Что написано пером, того не вырубишь топором.

Не лишним здесь окажется вспомнить о Федоре Зелинском, одной из крупнейших фигур русского возрождения. Чистокровный поляк и католик по происхождению, так же как великий русский поэт, критик нашего времени, ныне покойный Владислав Филицианович Ходасевич, он отмежевал себе наиболее угрожаемый, по нашествию внутреннего варвара, участок русской и мировой культуры, классическую культуру и классическое образование.

Это про него можно сказать словами большого поэта и тоже большого критика той же эпохи, Бориса Садовского:

Не нам от века ждать награды,
Мы дышим сном былых веков,
Сияньем Рима и Эллады,
Блаженством пушкинских стихов.

Придет пора, падут святыни,
Богов низвергнут дикари,
Но нашим внукам мы в пустыне
Поставим те же алтари.

Ф. Ф. Зелинский был профессор петербургского университета по кафедре классической философии. Великолепный переводчик с греческого и с латинского, он был положительно влюблен в Россию и в русский язык.

Его пятитомное основное творение «Из Жизни Идей», написанное упоительно совершенным русским языком, есть пламенная гениальная проповедь греко-римской культуры, как зерна и основы, из которой должна расти культура русская, если она действительно хочет быть мировой культурой. Трудно даже себе представить с кем и как приходилось бороться этому пламенному великому знаменосцу классической культуры. Ему приходилось спорить с крайними левыми, тогда безоговорочными американофилами, напр., Богдановым, которые требовали полного уничтожения классических языков на том основании, что Америка великолепно без них обходится. Приходилось ему также отражать и невежественные удары со стороны и тех, кого можно назвать оголтелыми правыми и частью черносотенцами, которые считали, что греко-латинская культура, да еще насаждаемая поляком и католиком, как-то противоречит «вере, царю и отечеству». Ведь к тому времени варварского нашествия и «грядущий хам» (выражение Мережковского) справа уже вполне дал себя чувствовать, как реальная угроза тотального погрома русской культуры. Разрывающая жалость наполняла душу Ф. Ф. Зелинского, когда он всматривался в великолепные черты «красавицы-славянки», т. е. России, в которой видел черты обреченной на смерть жертвы. Этому и посвящен гениально написанный экскурс «Из жизни идей», очень характерное явление русского возрождения. Это странное пророческое пифическое произведение посвящено также, как бы скользящей мимолетной, но очень эффективной реабилитации гениального Ницше, которого не понял даже Владимир Соловьев, быть может потому, что плохо его знал. Как не понял его и другой великий русский философ Николай Федорович Федоров..., а между тем Ницше был одним из редчайших представителей западного гения, который вполне уловил и понял значение России. Он не раз сознавался, что если чему-нибудь научился, то только у Достоевского. Дошли до него также и некоторые русские песни и легенды. Это заставило его обратиться к прекрасной незнакомке на востоке с такими словами:

«Зачем ты так мягка и так пуглива, подруга моя? И зачем в твоем взоре столько отрицания, столько отречений?.. И зачем так мало рока в взоре твоем?» «Смотри, новую скрижаль я водружаю над тобой».

Начиная свой экскурс этими вещими словами Фрид-

риха Ницше, никогда не забывающий своего славяно-польского происхождения, Зелинский напомнил всем вещие слова автора — Так Говорит Заратустра:

«Берегите ее, она единственная, которая может еще обещать».

Весь экскурс посвящен таким заклятиям России, от имени великой древнеэллинской культуры, чтобы не погасло солнце возрождения этой культуры на русской почве. Чтобы лились его горячие лучи и растопляли последний снег и лед варварской зимы и чтобы никогда не кончался, не вял, не замерзал великий рост творческого плодоношения. Товарищем и оруженосцем Зелинского по этому великому делу был Вячеслав Иванов, такой же как и Зелинский великий знаток греко-римской древности и в то же время знаток славистики, которую он так дивно синтезировал с античностью.

Вячеслав Иванов был проникновенным знатоком Элебзинских мистерий, греческой трагедии и дионисически-орфических тайнств. На западе, этой паре — Зелинский и Вячеслав Иванов — соответствовала великая пара Фридрих Ницше — Эрвин Роде. Свою львиную долю в возрождении античности на русской почве вложил и Иннокентий Анненский, переведя в дивных стихах всего Эврипида и сочиняя великолепные изысканные трагедии в эллинском стиле на русском языке, из которых одна приобрела прочную известность под заглавием: «Фемира Кифарем». Этот же Иннокентий Анненский до сих пор является таким же непревзойденным по тонкости и четкости рисунка, по благородству линий и мелодий, меланхолическим напевам родственным Рейнару Марии Рильке. Однако Рильке, тоже влюбленный в Россию и очень хорошо ее понявший и знавший, отличался выгодно от Иннокентия Анненского тем, что пронес до конца своих дней и сохранил, как нетленное сокровище, великую положительную веру, чего не мог сделать не вынесший тяжести своей смертельной меланхолии великий автор «Отражений».

Так же не мог вынести своих жутких видений гений великого поэта, хотя и начавшего значительно раньше официального возрождения, но несомненно к нему принадлежавший, мы говорим о Случевском, которого открыл и выдвинул Достоевский. Здесь не мешает заметить, что Достоевский обладал огромным и верным критическим чутьем. Помимо открытия Случевского, ему

принадлежат блестящие статьи о Фете и Льве Толстом. По поводу Достоевского, которым мы займемся дальше, следует сказать, что он хотя и дал свои лучшие произведения, составившие нетленную славу русской литературы и ее, пожалуй, самые крупные перлы, еще задолго до европейского возрождения, но ценить, так сказать, смаковать и метафизически вникать в их глубины начали только в эпоху возрождения.

То же самое следует сказать и о мелких произведениях Тургенева, посвященных оккультным метафизическим темам, как, например, «Призраки», «Собака», «Бежин Луг», «Стук, стук, стук», «Песнь Торжествующей Любви», «Клара Милич» и некоторые стихотворения в прозе. Разобраться в них, понять их вкус, вникнуть в их метафизику и метапсихику могут лишь люди с возрожденской психологией. К сожалению, до сих пор это еще не было сделано в степени адекватной громадности этих произведений и поэтому нам здесь придется быть почти пионерами. То же самое надо сказать о всех без исключения значительных и написанных первоклассными мастерами повестях и романах. Это уже чувствуется в произведениях XVII и XVIII века со всей возможною отчетливостью, не вызывающей ни малейшего сомнения. Назовем такие произведения как «Сказание о Савве Грудцыне», «Сказание о Мутьянском Воеводе Дракуле» (т. е. о дьяволе, о драконе), повести Карамзина «Марфа Посадница», «Наталья Боярская Дочь», особенно «Бедная Лиза» — но во всем этом уже содержится элемент, если можно так выразиться, четвертого измерения, унаследованный от духовных стихов, от статей «Пролога», «Старин», так называемых былин, возможных легенд и т. д. Правда, XVIII век, со свойственной ему стерилизующей тенденцией, сильно «рассолил» и «опреснил» подобного рода произведения, заменив мистику формальной религиозностью или же просто сентиментальностью и чувственностью, так же и моралью, особенно в журналах Новикова. Нужно здесь воздать должное мистическому масонству, которое в лице Лобзина, Гамалей, Лопухина и др. сделали все что могли, чтобы государственному рационализму, воинствующему протестанто-баптизму, а иногда и просто атеизму противопоставить углубленно мистический взгляд на действительность и на задачи писателя. Масоны не только переводили святых отцов, мистическую литературу, распространяли священное писание, но мужественно боролись с правительственным «вольтерианством» и «просве-

щенством», презрев большую опасность ответственности, которой они могли за это подвергнуться и действительно подвергались.

Опасность эта была порою и смертельная. Под покровом мистики правительству всюду чудились старообрядческие козни и антиправительственная эсхатология с видением агентов правительства как антихристова воинства, что не всегда было заблуждением, стоит вспомнить антицерковную деятельность Петра Великого, кровавые гонения эпохи Анны Иоанновны, истребительную по отношению к мистике и религии и вообще к церкви деятельность Екатерины II, чтобы понять настороженность не только народных масс, для которых религия была все, но также и той элиты, той части элиты, для которой религия тоже была все или во всяком случае почти все. Когда народ встретил смерть Петра Великого карикатурой, как мыши кота погребают, в этом нельзя не видеть только карикатуру на неподобного и злого деспота, в котором народные массы давно уже отчаялись видеть благочестивого православного царя, но видели лишь злого немчину, оккупанта, антихриста, явившегося либо как предтеча антихриста, либо как сам антихрист. Раскол между просветительской властью и темно-мистической массой был фактом совершившимся, но это был уже не только раскол — это была непроходимая бездна, в которую рано или поздно суждено было свалиться старой империи, грехи которой по обезбоживанию русской народной массы были действительно необъятны.

Часть интеллигенции была за мероприятия правительства, но другая часть всецело сочувствовала страждущей от кощунственных наскоков сверху русской народной душе. Кроме того, не надо забывать, что к числу этой интеллигенции должны быть отнесены те очень многочисленные безвестные писатели, мистики, частью монашеского, частью келейно-созерцательного закала, которые писали замечательные вещи, подвергаясь за то смертельной опасности вкусить мученичество на эшафоте, что почти всегда означало квалифицированную смертную казнь, т. е. казнь с предварительными истязаниями. Ведь со времени Петра Великого кол, колесо и четвертовальная доска вошли, так сказать, в быт и народом рассматривались, как тот своеобразный язык, на котором власть отвечала народу на его мистические запросы и жажду нового Иерусалима. Ведь не надо забывать, что гениальная легенда о граде Китеже создалась именно в эту эпоху и выросла

в эту эпоху, хотя и отнесена к XIII веку, то есть ко времени нашествия Батыя и Киевского погрома. Конечно, народная душа никогда не могла простить того ужасающего кощунственного желания, которое позволял себе Андрей Боголюбский в 1169 г., когда пришедшие с северо-востока войска обошлись с Киевом и его святынями ничуть не лучше будущих татар, все это и многое другое оставило в душе народа незаживающие кровавые язвы: «из них зияли страшные раны, но не в бою добытые, а нанесенные палачами» (А. К. Толстой). Элитная интеллигенция впоследствии, силой своего художественного гения претворившая кровь и гной этих язв в чистое золото искусства, переживала все эти боли как свои собственные. Ведь надо отдать справедливость лучшим представителям русского дворянства и русской аристократии, которые так много дали русскому искусству, что болели они этими язвами, быть может, и еще более жгучими болями, чем сам народ, ибо они были одиноки, а к страждущему народу прилагалось действие пословицы: «на людях и смерть красна». Этим может быть и объясняется почему уже в начале XX века, в эпоху блистательной поры русского возрождения Римский-Корсаков с такой силой изобразил страждущий град Китеж, т. е. святой символ всей Святой Руси. Либретто к Граду Китежу, созданное таким крупным поэтом каким был А. Бельский, личный друг Римского-Корсакова, написано с такой силой, что кажется вышедшим из недр самого народа.

Во всяком случае в конце XVIII века разыгралась та страшная трагедия, которая вдохновила Пушкина и Лермонтова на блестящие произведения, легшие в основу большого русского искусства, в частности большого романа. Пугачев, становясь во главе народных масс, обещал им не только освобождение от несносной неправды крепостного строя. Быть может, только этими социальными посулами он ничего бы существенного и не добился. Самым важным было то, что он обещал пожаловать старообрядчески мыслящий и чувствовавший народ «крестом и бородою». Было бы большой безвкусицей и окамененным нечувствием смеяться над воплями народа, говорившего безбожной власти: «В наших головах ты волен, но бороды не тронь».

Так или иначе, но борода стала символом образа Божия в человеке, над чем тоже смеяться не следует, и естественно, что народ предпочел смерть своему последнему обезображиванию, которое для него совпало с обез-

боживанием. Лишь только теперь в связи с трудами гениального французского философа метафизика Лу Лавеля (Louis Lavelle) выясняется, какое огромное значение имеет «телесный вид», являющийся высказыванием, продолжением и воплощением души. Русский народ нельзя было поймать на удочку ложного спиритуализма. Да и к тому же жажда преображающей землю красоты, жажда православного царства, здесь же на земле превращающегося в царство небесное и в Новый Иерусалим, была тем самым дивным сочетанием правды истинной и правды красоты, которая впоследствии подменилась сочетанием правды истины и правды справедливости. Это сочетание, конечно, тоже очень почтенное все же было, так сказать, сочетанием без купола и без креста на нем. Это был лишь фундамент и стены нового Иерусалима без его завершения, а главное без лучей и бликов фаворского и пасхального света, который для народной души означал все. В низинах своих действительно народ переживал крепостную зависимость как социально экономический гнет, ничем не оправданный, ибо в эпоху Екатерины Великой дворянство уже не было обязано служить, т. е. нести ту же лямку по защите государства, пусть безбожного, которое отягчало народные плечи. Давно уже лучшими русскими историками, а в том числе и таким бесподобным историком-художником каким был В. О. Ключевский, высказывалась в основе своей верная мысль, что пугачевщина и все этого рода явления были результатом «указа о вольности дворянской», т. е. одностороннего раскрепощения и только дворянства.

Народ рассматривал этот указ как пролог к своему собственному освобождению. Однако, за прологом ничего не последовало и отчаявшийся народ бросился на все, в том числе и на пугачевскую авантюру, которая была ему по душе уже тем, что русский народ вообще является большим любителем всякого рода авантюр. Может показаться странным то утверждение, согласно которому разищина и пугачевщина так же как и булавинщина, движение атамана Булавина, революция Болотникова, восстание украинского казачества, давшего повод Гоголю написать «Тараса Бульбу», — русскую Иллиаду, все это была та же динамика, которая выдвинула Ломоносова и те бесчисленные известные и неизвестные попытки открывания и освоения новых земель, которые сделали русский народ народом восточных колумбов и васко де гамов. Нет ничего мучительней для одаренных людей, так же как и для целого одаренного народа, как сдерживание

и торможение его творческих, героических порывов. Народ поддается на удочку революции, потому что видит в ней раскрепощение своих творческих сил, хотя потом оказывается, что эти раскрепощения являются новым видом закрепощения. Такова трагическая диалектика свободы.

Возвращаясь к сказанию о Савве Грудцыне, мы должны признать в этом замечательном произведении начала XVII века удивительное сочетание исторического романа, личной авантюрной повести и описания перепетий земного странствования русской души, наделенной тем, что можно назвать «бесконечной фаустовской жаждой жизни». Жажда эта, скованная и введенная в русло мерной монашеской жизни, как бы переключается и сублимируется в движение души по вертикали и восхождение ввысь к небу, которое и может быть единственным достойным человека эпилогом его земного странствования. Сам Грудцын — молодой авантюрист, подогретый пестрой и жуткой сменой событий смутного времени, он хочет принимать в нем действенное участие, и для этой цели связывается со странным существом, в котором видит товарища и друга, открывающего ему все возможности. Этот товарищ и друг, конечно, существо оккультного порядка и Савва Грудцын не может этого не видеть и не чувствовать, хотя толком еще и не знает кто этот совершающий с ним бок о бок земное странствование. Здесь нельзя не упомянуть о том, что русский народ в основе своей православный и церковный, тем не менее всегда очень интересовался всякого рода оккультными знаниями и отдавался оккультным отражениям. Астрология, алхимия, всякого рода кудесничество, всевозможные виды спиритизма и метапсихики, гадания, все это имело, пусть преходящую, но сильную власть над русской душой, начиная с незапамятных времен и входило в состав того, что слишком упрощенно именуется двоеверием. Сюда ведь входит также та жажда чудесного необыкновенного, выходящего за пределы времени и пространства, за пределы трехмерного мира, та жажда, которую народ редко мог удовлетворять в условиях обычной, официальной государственной религиозности, нередко принципиально враждебной всему чудесному, даже новым святым, и наклонной к тому, что можно назвать церковным государственным позитивизмом. В этой области надлежит соблюдать особый такт и особую деликатность, иначе неизбежно народ будет соблазнен грубостью и нечуткостью официальных лиц, облеченных саном, и привыкнет смотреть на них только как на

официальных персон. Так и создалась пословица: «от железного попа каменная просфора». Но с другой стороны, где же набрать таких чутких высокоодаренных лиц, которые могли бы с нужными педагогическим и церковно мистическим, а также художественным тактом отделять в области мистики пшеницу от плевел. В этом вся трагедия. Поэтому «должно соблазнам придти в мир», поэтому священное писание и запрещает до времени отделять пшеницу от плевел, дабы выдергивая плевел не выдернуть и пшеницу. Эта предупреждающая заповедь часто забывалась.

В результате так часто и так много выдергивали пшеницу, что и на плевелы возник взгляд как на нечто интересное. Отсеивание пшениц от плевел предполагает более или менее знание, совершенное знание того и другого, а значит и познавательный интерес к тому и другому, ибо без интереса познание невозможно. В русской педагогической литературе существует замечательное, хотя ныне несколько и устаревшее сочинение проф. Киевского университета Ананьева об интересе. Автор подводит нас к самому краю затронутой нами проблемы. Но во всей ее широте эта опасная и жуткая тема познающего интереса к метапсихическому, оккультному и гностическому миру, поднята всеобъемлющим гением о. Павла Флоренского. Совершенно естественно, что должным образом эта тема и оказалась освященной и взятой лишь в условиях русского возрождения конца XIX и начала XX века.

Отец Павел Флоренский берет под свою защиту, как интересы народа в этой опасной области, так и литературное воплощение этих интересов в большом искусстве. Этой темы нам придется касаться в дальнейшем не раз, а теперь мы переходим к подлинному началу русской повести и русскому роману, как оно явило себя в произведениях таких гигантов как Пушкин, Лермонтов и Гоголь.

Часть первая

Пушкин, Лермонтов, Гоголь и начало русского романа.

Глава 1-ая: Пушкин, как прозаик, как родоначальник русского романа и русской повести 19-го в.

Глава 2-ая: М. Ю. Лермонтов.

Глава 3-я: Н. В. Гоголь.

Глава первая.

А. С. ПУШКИН КАК ПРОЗАИК, КАК РОДОНАЧАЛЬНИК РУССКОГО РОМАНА И РУССКОЙ ПОВЕСТИ 19-го века.

О центральном положении Пушкина в русской поэзии и в русской культуре говорилось так много, так же как и о том, что он гений вещий, т. е. наделенный даром потусторонней мудрости — что повторять здесь нам доводы в пользу этого, впрочем очевидного положения, не приходится. Мы здесь себя ограничим темой: Пушкин как прозаик, как родоначальник русского романа и русской повести XIX века. Речь здесь идет, конечно, о большом искусстве.

Пушкин прежде всего артист. Но это артист Божией милостью не в поверхностном, но в глубинном смысле слова. К Пушкину относятся слова его «Пророка»:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей!

Здесь Божия милость совпадает с Божием повелением, ибо согласно А. К. Толстому

Неволей иль волей он должен вещать,
Что слышит подвластное ухо.

В этом смысле, конечно, великий художник никогда не выдумщик и не фантазер. Он знает о чем говорит и переживает свое высшее звание, как сверхреальную данность. В этом отношении, конечно, высший реализм и высший символизм совпадают. Совершенно прав Луи Лавель, утверждая, что свидетельство и тайна сосуществуют взаимно и один без другого не живут. Этим, быть может, и объясняется почему эллински осязаемая и видимая красота пушкинских образов, способность к słововаянию у Пушкина сов-

падает с необычайной ясностью мистического сознания, а также гениальным даром сказки. Ведь сказка совсем не есть ни «ложь», ни «выдумка». Она либо относится к фактам чрезвычайно далекого прошлого, сохранившегося в «биологической памяти», «в зародышевой памяти», как на это указывает биолог Земон, либо есть свидетельство в символах, в тех реальностях духовно-телесной жизни, о которых прямо не дано ни видеть, ни высказываться. Ведь не тщетно св. ап. Павел говорит о тех глаголах, для которых у человека нет языка и о которых он должен говорить косвенно в символах, ибо не говорить и не свидетельствовать он не может.

Отсюда и мистико-символическое использование реальной действительности всего того, что видят наши глаза, слышат наши уши и осязают наши руки. В этом смысле, конечно, Пушкин величайший мистический реалист, солнце русского реализма и его великий учитель. Лабораторией такого реализма и его осязательным проявлением и, если угодно, накоплением его сокровищ, является история, в которой раскрывается тайна действенного времени, как творческой динамики. Этим и объясняется преимущественный интерес Пушкина к истории вообще и в частности к отечественной истории. В ответ на знаменитое «первое философическое письмо» М. Чаадаева, отрицавшего за Россией и за русскими создание исторических ценностей культуры, Пушкин ответил не менее знаменитым письмом, в котором он выражается так:

«Ни за какие блага на свете, я не хочу иметь иной истории как та, которую нам уделил Бог и которую мы унаследовали от наших предков».

В сущности говоря, все основные произведения Пушкина, даже очень незначительные по размеру, это ничто иное как исторические хроники, пусть иногда молекулярного типа, но все же хроники. Хроникой является: роман в стихах «Евгений Онегин», хроникой являются «Полтава», «Дубровский», «Капитанская Дочка», «Борис Годунов». За «Бориса Годунова» Пушкин удостоился от своего гениального польского друга Адама Мицкевича отождествления с Шекспиром.

Наконец, приближаясь к концу земного поприща, Пушкин испытал свои силы в настоящей историографии, написав «Историю Пугачевского Бунта». Собственно гово-

ря, «Капитанская Дочка» есть ничто иное, как выдвинутая часть или партикуляризированная часть истории пугачевского бунта, а последняя может быть названа теми рамками истории, в которые вдвинута «Капитанская Дочка», т. е. хроника двух семей: Гриневых и Мироновых. Кроме того, «История Пугачевского Бунта» дает подробную картину завершения трагедии Пугачева, на которую «Капитанская Дочка» только намекает, хотя и в очень сильных, одному Пушкину доступных словах.

Пугачев, ведомый на казнь, узнал в толпе окружающей эшафот, своего любимца и опекаемого Гринева и кивнул ему головой, которая через минуту мертвая и окровавленная была показана толпе. В «Капитанской Дочке» можно говорить о драме Петра Андреевича Гринева и о трагедии Пугачева и капитана Миронова с его женой.

Романом ли является «Капитанская Дочка» или повестью? Повестью можно назвать эту изумительную вещь, приняв во внимание ее незначительный размер, но так как «Капитанская Дочка» блещет необычайным богатством фабулы и так как в ней передано широкому и многоцветному полотну несколько параллельных судеб, что столь типично для русского большого романа, то «Капитанскую Дочку» можно назвать романом в форме повести. Романом по содержанию и повестью по размеру.

«Капитанская Дочка» открывается широко выписанным (прибегаем к терминологии живописи) полотном «Введения». Это история того самого недоросля, к которому с таким презрением привыкли относиться со времени комедии Фон Визина, того же названия, но который подвергся компетентной реабилитации проф. Ключевским. Этот великий историк, и сам большой писатель, лишь следовал в реабилитации «Недоросля» гению Пушкина. И действительно только такому гиганту и было под силу снять груз насмешек, издевательств, унижений и полного уничтожения, налегших на недоучившегося помещичьего сына, второго Митрофанушки Простакова. Что кажется хуже, а между тем, согласно определению все того же В. О. Ключевского, эти «недоросли» выстроили российскую империю, которую так и не удалось разрушить умным интеллигентам-критикам «Недоросля». Действительно, по началу как будто бы в Петре Андреевиче Гриневе нет абсолютно ничего путного: недоучившийся ученик пьяного парикмахера француза... Единственное его занятие вполне определено недовольной репликой отца:

«Полно ему бегать по девичьей, да лазить на голубятню».

О книгах, конечно, нет и помину. И едва ли не гораздо грамотней его был его дядька Савельич. Разве можно его сравнить даже со Швабриным, тот гвардейский офицер, знаток французского языка и русской поэзии. Действительно блестяще образованный и воспитанный человек. Но вот Маше Мироновой даже страшно и омерзительно подумать, что можно стать его женой.

Эта простая, круглолицая и очаровательная, русская девушка, в которую неудачно был влюблен Швабрин, несомненно олицетворяющая Россию, без всяких разговоров отдала все свои преферансы Гриневу. Сверх того, на протяжении всего романа, если стоять на точке зрения формального юридизма, придется признать за Гриневым и коллаборанство с Пугачевым, т. е. фактическую государственную измену. Словом, как мы уже сказали, «Недоросль» — здесь совокупность отрицательных качеств и заслуживает бесповоротного осуждения. Но гений, солнечный гений Пушкина, подобно своему создателю Богу, проникает до соединения сердец и утроб и видит в глубине души и существа то, чего не усмотреть «безразличному или враждебному взгляду с улицы», ибо гений вообще не только противоположен «улице», но вызывает ее лютую ненависть и всегда рано или поздно подвергается распятию, в той или иной форме. Его распинают также и за то, что он любит мытарей, грешников и блудниц, «ест и пьет с ними». Про Сократа хорошо сказал Лев Шестов, что он не брезгал никем и ходил куда придется... да что Сократ!

Преподобный Симеон, новый богослов, в одном из своих гимнов Святому Духу именует его «ничего не боящимся и никого не презирающим». Пушкин, как отмеченный Божиим избранием пророк, артист в своем гениальном творчестве никого не боится и никого не презирает. Поэтому «Капитанская Дочка» и выглядит воистину христианским судом, где все реабилитированы, и в конечном счете, нет ни одного до конца отрицательного персонажа. Ибо если таковые по действию и есть, то они своими жесточайшими страданиями и глубокими, до последних низин идущих унижений, искупили свои грехи и заблуждения как бы ни были они велики.

Углубленная феноменология романа-повести «Капитанская Дочка», несомненно приводит нас к такому великому апокастасису русской жизни в одну из самых мрач-

ных, жестоких, темных и неуютных минут ее истории.

После изобилующего гениальным юмором и широко выписанного вступления разыгрывается трагедия. Она открывается вещим сном Гринева, убаюкиваемого пением метели и качкой тихой езды в буран: на облучке вместе с ямщиком сидит вожатый, сам Пугачев, таинственные излучения души которого внушают Гриневу пророческий сон и которому судьба вручит неисповедимый промысел, вручит миссию, определенную самим уже попавшимся в плен и готовящимся к смерти Пугачевым: «Богу угодно было наказать Россию через мое окаянство». Это наказание прежде всего за ужасы крепостного права, а затем всего того, что так грозно определено в известном стихотворении А. С. Хомякова. Обращаясь к России, он говорит:

Но помни, быть орудием Бога
Земным созданьям тяжело.
Своих рабов он судит строго,
А на тебя, увы! как много
Грехов ужасных налегло.

Черна в судах неправдой черной
И игом рабства клеймена;
Безбожной лести, лжи тлетворной,
И лени мертвой и позорной,
И всякой мерзости полна.

Так пишут истинные русские патриоты, ибо задача подлинного патриотизма не оправдывать «своих», как то наивно думают на западе, но судить их самым строгим судом, чтобы за это дело не взялся сам Господь, и чтобы не пришлось поэтому говорить с содроганием: «Страшно впасть в руки Бога Живого». И так вещий сон Гринева, которым определяется все течение романа, подобно тому как вещим сном Анны Карениной о «мужичке, работающем в железе», определяется все течение романа, как музыкально трагическом лейтмотивом, словно оправдывая идею Ницше о рождении трагедии из духа музыки. С музыкой, т. е. с народной песнью во всем величии ее гения, мы еще встретимся на протяжении романа-повести «Капитанская Дочка».

«Я находился в том состоянии чувства и души, когда существенность, уступая мечтаниям, сливается с ними в неясных видениях первосония. Мне казалось, буран еще свирепствовал и мы еще блуждали по снежной пустыне... Вдруг увидел я ворота и въехал на барский двор на-

шей усадьбы. Первой мыслью моей было опасение, чтоб батюшка не прогневался на меня за невольное возвращение под кровлю родительскую и не почел бы его умышленным ослушанием. С беспокойством я выпрыгнул из кибитки и вижу: матушка встречает меня на крыльце с видом глубокого огорчения. «Тише, — говорит она мне, — отец болен, при смерти и желает с тобой проститься».

Пораженный страхом, я иду за нею в спальню. Вижу, комната слабо освещена; у постели стоят люди с печальными лицами. Я тихонько подхожу к постели; матушка приподнимает полог и говорит: «Андрей Петрович, Петруша приехал, он воротился, узнав о твоей болезни: благослови его».

Я стал на колени и устремил глаза мои на больного. Что ж?.. вместо отца моего, вижу: в постели лежит мужик с черной бородой, весело на меня поглядывая. Я в недоумении оборотился к матушке, говоря ей: «Что это значит? Это не батюшка. И с какой стати мне просить благословения у мужика?» — «Все равно, Петруша, отвечает мне матушка, это твой посаженный отец, поцелуй у него ручку и пусть он тебя благословит...»

Я не соглашался. Тогда мужик вскочил с постели, выхватил топор из-за спины и стал махать им во все стороны. Я хотел бежать... и не мог. Комната наполнилась мертвыми телами, я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах... Страшный мужик ласково меня кликал, говоря: «Не бойсь, подойди под мое благословение...» Ужас и недоумение овладели мною... И в эту минуту я проснулся, лошади стояли. Савельич дергал меня за руку, говоря: «Выходи, сударь, приехали».

Как дуб в желуде, так и все содержание, даже до мельчайших деталей, романа-повести «Капитанская Дочка» содержится в этом вещем сне «недоросля» Гринева. Вещие сны, вообще, занимают одно из преобладающих положений в русской большой литературе и поэзии и могли бы составить целую большую специальную тему:

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь объята снами;
Настанет ночь и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой.

То глас ее, он нудит нас и просит;
Уж в пристани волшебный ожил челн.
Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн.

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины;
И мы плывем пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

Тютчев, которому принадлежит это колдовское стихотворение, подобно Пушкину, был прежде всего натурой вещей, прозиравшей и ужас, и красоту дел Божеских и человеческих. Поэтому приведенное стихотворение и служит великолепным комментарием вещему сну Гринева, которым определяется все течение, вся метафизика и все даже так называемые реалистические детали гениальной лирико-эпической поэмы Пушкина в прозе.

«Капитанская Дочка», как мы уже говорили, подобно позже написанной «Анне Карениной», получает через метафизику вещего сна, тот метапсихический и провиденциальный костяк — позвоночный столб, так сказать, которым определяется и вся формальная структура произведения. Однако, «Капитанская Дочка», содержание которой, мы предполагаем, хорошо известно читателю, содержит в себе еще и другой художественный центр — музыкальный. Вообще говоря, художественная проза так же, как и подлинная поэзия, должны прежде всего хорошо звучать. Это открытие, которое казалось бы и открывать было не надо, ибо оно представляет одновременно и аксиому и постулат, пошло в ход тоже лишь в эпоху русского ренессанса. Это он понял во всей полноте гениальное требование, предъявленное великим Верленом: «прежде всего нужна музыка», (De la musique avant foute chose).

Музыкой, т. е. просодией, ритмом и специфическим сочетанием фонетики гласных и согласных определяется то неповторимое, что несет с собой индивидуальность каждого крупного автора. В этом отношении мы постулируем от художества слова, требуем от художества слова, чтобы оно и его произведения звучали от начал до конца, чтобы в них не было «прозы» в дурном смысле этого слова. Но иногда внутренняя музыка вырывается на дневную поверхность художественного произведения и уже звучит в качестве таковой, являясь песенной цитатой, вправленной в рамки произведения искусства. Таким центром определяющим, впрочем, не только звучание, но и дальнейшее развитие трагедии и ее финал, является знаменитая разбойничья песня: «Не шуми мати зеленая дубровушка». Эту песню распевает сам Пугачев с его сподвижниками, как бы пророча себе трагическую кончину и склоняясь

перед неисповедимым Промыслом, где рок становится крестом.

Мелодия вышеназванной песни ныне хорошо установлена. Народ поет ее или пел в золийском ладу в пределах натурального до-минора. Эта песня легко разлагается на отдельные фразы-попевки, очень типичные, как для народной, так и для древнецерковной музыки. (Знаменный Распев»). Вот где один из совершеннейших примеров полного слияния гения поэтического с гением музыкальным. Однако предоставим и здесь, как в повести о вещем сне Гринева, слово самому же Гриневу, за которым чуется необычайный гений Пушкина:

«Ну братцы, — сказал Пугачев, — затянем-ка на сон грядущий мою любимую песенку. Чумаков, начинай!». Сосед мой затянул тонким голосом заунывную бурлацкую песню и все подхватили хором:

Не шуми, мати зеленая дубровушка,
Не мешай мне доброму молодцу думу думати.
Что завтра мне доброму молодцу в допрос итти
Перед грозного судью, самого Царя.

Еще станет, Государь-Царь меня спрашивать:
Ты скажи, скажи детинушка крестьянский сын,
Уж как с кем ты воровал, с кем разбой держал,
Еще много ли с тобой было товарищей?

Я скажу тебе, надежа православный Царь
Всю правду скажу тебе, всю истину,
Что товарищей у меня было четверо:
Что первый мой товарищ — темная ночь,

А второй мой товарищ — булатный нож,
А как третий-то товарищ — то мой добрый конь,
А четвертый мой товарищ — то тугой лук,
Что рассыльщики мои — то калены стрелы.

Что возговорит надежа православный Царь:
Исполать тебе, детинушка крестьянский сын,
Что умел ты воровать, умел ответ держать!
Я за то тебя, детинушка, пожалую

Среди поля хоромами высокими,
Что двумя ли столбами с перекладиной...

Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали

они словам и без того выразительным — все потрясло меня каким-то пиическим ужасом». Пушкин, который как никто, как в жизни, так и в творчестве, осуществлял слияние элиты с народом в собственном лице, был так захвачен поэзией разбоя, выраженной вышеприведенной, единственной в своем роде песни, что приводит ее еще раз в своей гениальной повести — «Дубровский». Здесь утонченно образованный русский гвардейский офицер, сливаясь совершенно с народом в поэзии восстания против неправды, хотя и в другом смысле и в других отношениях, реализирует замысел, приведенный в «Капитанской Дочке».

Следует все время иметь в виду, что Пушкин не делает ни малейшей уступки по линии чистоты морального принципа. Злодеяния Пугачева он и рисует в качестве таковых, именует их своим именем и, в известном смысле, для него Пугачев безусловно злодей, забрызганный кровью многих невинных жертв. Но с другой стороны, для него Пугачев также живая человеческая личность, дорогая Промыслу так же, как и всякая другая и может быть еще дороже потому, что Господь Бог оставляет множество овец незаблудших ради того, чтобы найти и обратить одну заблудшую.

В области христианской любви статистические расчеты, выраженные пословицей «семеро одного не ждут», потому что здесь единица в семь раз меньше семерки, теряют смысл и значение: семеро не только ждут одного, но и по ценности равны этому одному, даже если этот один злодей, а остальные семь праведники, то и тем более эта семерка должна опекать участь заблудших и погибающих единиц. Конечно, Пугачев виновен; и, выражаясь словами Крылова:

Он точно виноват
С ним сделан и расчет...

Расчет жестокий страшно, хотя и менее жестокий и менее страшный, чем этого можно было ожидать, принимая во внимание как неимоверное количество жертв Пугачева, так и жестокую беспощадность эпохи. Гений Пушкина, взошедший на христианских дрожжах и просветленный «светом Христовым, просвещающим всех», показывает, что там, где жестокая безлюбовность официального суда полагает «все конченным», там для Господа Бога и для тех, кто стремится проникнуться Его

правдой, все лишь начинается... «Как в истории пугачевского бунта», так и в «Капитанской Дочке» Пушкин с гениальной художественной четкостью и с сердечным христианским проникновением в сущность трагической экзистенции разбойника-революционера, показывает как Божественный Промысел Того, Кто Сам соблаговолил причесть Себя к злодеям, чтобы спасти злодея, и взошел на Голгофу и вместе с Собой привел туда же страждующего и обезвреженного Пугачева в качестве жертвы. Пушкин и употребляет это выражение во всей его жуткой оголенности в мистическом смысле:

«На помосте сидели палачи и пили вино в ожидании жертв». В самой «Капитанской Дочке» Пушкин не изображает казни Пугачева. Этим было бы перегружено повествование. Кроме того, обилие трагических деталей в самом романе напр, сцена убиения капитана Миронова и его жены, родителей Маши Мироновой) бесподобна по психологической тонкости и одновременно по резкости красок, сцена осуждения и помилование самого Гринева, непрерывные указания на тот жестокий финал земного пути Пугачева, на эшафот, маячущий вдали почти с самого начала повести, делало подробное изображение казни в самом романе излишним. И без того ясно, что эта казнь неминуемо совершится, но так же ясно и то, что Пугачев перед лицом Божиим спасется, как благоразумный разбойник. Трагический элемент романа вполне удовлетворяет требованию, которое Аристотель предъявляет трагедии: «Через страх и сострадание очищаться от подобного рода страстей».

Действительно, мы полностью и в высшей мере переживаем в гениальном романе Пушкина и страх и сострадание. И более всего, эти чувства волнуют нас по отношению к Пугачеву, судьба которого наполняет сердце, облагодетельствованного Пугачевым Гринева разрывающим трагическим состраданием.

«Не могу изъяснить того, что я чувствовал, расставшись с этим ужасным человеком, извергом, злодеем для всех кроме одного меня. Зачем не сказать истину? В эту минуту сильное сочувствие влекло меня к нему. Я пламенно желал вырвать его из среды злодеев, которыми он предводительствовал, и спасти его голову, пока еще было время».

Однако Промысел, Сам висевший на кресте, судил ина-

че, своими неисповедимыми путями спас Пугачева не для жизни временной, но для жизни вечной:

«Для жизни скоротечной тебя утратила
И обрела для вечной»...

— могла сказать душа Гринева в страшную минуту казни своего благодетеля злодея. Эта казнь так описана в конце «истории пугачевского бунта», что причтенность Пугачева к лику благоразумного разбойника не оставляет ни малейшего сомнения и сомневаться в ней лишь могут духовно слепые люди, страдающие окаменением и нечувствием сердца.

«При произношении чтецом имени и прозвища главного злодея, также и станицы, где он родился, обер-полицмейстер спрашивал его громко: Ты ли донской казак, Емелька Пугачев? — Он столь же громко ответствовал: — Так, государь, я донской казак Зимовейской станицы — Емелька Пугачев. — Потом во все продолжение чтения манифеста он, глядя на собор, часто крестился, между тем как сподвижник его Перфильев, немалого роста, сутулый, рябой и свиреповидный, стоял неподвижно, потупя глаза в землю. По прочтении манифеста духовник сказал им несколько слов, благословил их и пошел с эшафота. Тогда Пугачев сделал с крестным знамением несколько земных поклонов, обратился к соборам, потом с оторопелым видом стал прощаться с народом: кланялся на все стороны, говоря прерывающимся голосом: прости, народ православный, ОТПУСТИ В ЧЕМ Я СОГРУБИЛ ПРЕД ТОБОЮ... ПРОСТИ, НАРОД ПРАВОСЛАВНЫЙ»! При сем слове экзекутор дал знак, палачи бросились раздевать его, сорвали белый бараний тулуп, стали раздирать рукава шелкового малинового полукафтанья. Тогда он, сплеснув руками, повалился навзничь, и вмиг окровавленная голова уже висела в воздухе...»

В сущности говоря, «Капитанская Дочка» — такая же трагедия, как и «Борис Годунов», только в форме романа. Шекспировские размеры гения Пушкина помогли великому автору обеих трагедий ввести необходимое условие полноты художественного впечатления — элемент юмора. В «Капитанской Дочке» его гораздо больше, чем в «Борисе Годунове». Можно сказать, что добрая половина «Капитанской Дочки» состоит из юмористических эффектов, показывающих, что Пушкин был наделен в полной мере тем же самым гением, который отличал свойство

гоголевского дарования. История русской литературы, еще ждет монографии посвященной юмору Пушкина, как она ждет подобного рода монографии по отношению к Достоевскому.

Мы здесь упомянули имя Достоевского, литературный гений которого, помимо философско-метафизических глубин, человеческой, богочеловеческой, и человекобожеской экзистенции, нигде так не проявился как в поразительном сочетании демонологии и юмора. В этом отношении Достоевский прямой наследник гения Пушкина. И его знаменитые пушкинские речи не просто отдание долга центральному солнцу русской культуры. Это еще сознание себя наследником и продолжателем в полноте того дара, которого он был единственным законным наследником, если не считать Лермонтова и Гоголя. Но оба эти несомненно гениальные писатели, при всей внутренней связи с Пушкиным, конечно, «сами по себе». Демонологический элемент произведений Пушкина, равно как и элемент амартологический, т. е. связанный с переживанием греховности и греховной страстности человеческой природы, приводят к удивительной стройности и к своего рода единообразию структур все важнейшие произведения Пушкина, что уже было подмечено некоторыми чуткими критиками эпохи ренессанса.

Как правило, Пушкин начинает с картины безмятежно текущей жизни со всей апполинистической роскошью ее живых и животворных красок. Иногда он начинает прямо с идиллии или просто с благополучного провинциально-семейного существования, которое сейчас нам так сладостно вспомнить в образах невозвратно ушедшей в прошлое старой и вечной России. Так или иначе, большей частью в порядке буржуазной трагико-драматической неожиданности из неведомых глубин в эту идиллию вторгается совершенно чужеродный, чужезаконный (гетерономный) элемент, большей частью мрачного демонического или, во всяком случае, весьма подозрительного по происхождению, характера.

Начинается резкий конфликт и борьба, которая очень редко приводит к благополучному исходу. Большей частью все кончается трагически, совершенно по-паскалевски и по-шекспировски. Однако, гений Пушкина умел и здесь внести ту просветленность, которая возникает в конце трагической Голгофы, пройденной до конца. Конечно, никакой речи здесь не может быть о каком-то прямолинейном оптимизме или счастливом «холивудском конце»,

конечно, не есть трагедия, и шутовство не есть еще комедия.

Два равнородные стремленья
В себе соединяешь ты,
Юродство без душеспасенья
И шутовство без остроты.

Эта характеристика современного положения вещей, о которой пророчествует Тютчев, никак не может быть приписана вершинам русского Парнаса с сияющим там солнцем Пушкина. Наоборот демонология и юмор Пушкина так же, как и его созвездия до Достоевского включительно, являются и в наше время панацеей от той ужасающей поверхностности или же ложных психоаналитических глубин, которые делают в наше время совершенно невозможным появление настоящего гения.

Не раз уже высказывалось мнение, что такое возрождение искусства на почве погружения в подлинные глубины или восхождение к подлинным высотам, обязательно связано с возрождением религиозной подосновы души и духа человека-творца. Все три писателя, зачавших большую художественную прозу XIX в.: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, при всем их радикальном несходстве, подобно трем могучим дубам или еще лучше, подобно трем уходящим в поднебесную высь вершинам, основаны на подлинной религиозности, в центре которых блистает иконографическое взыграние красок и блещут лампады и ризы церковного убранства и раздается пение церковных ликов. Конечно, было бы надругательством над этой деликатнейшей сферой человеческого духа искать здесь прямолинейность «кудесничества».

Настоящее религиозное чувство зараз есть нечто доступное младенцу и в то же время «книга за семью печатями», перед расшифровкой которой изнемогает и самый мощный гений. Здесь мы могли бы распроститься с Пушкиным как одним из главных сочинителей русского романа, если бы перед нами не стояла во всей своей жуткой загадочности небольшая повесть или, если угодно, рассказ, с светской точки зрения даже анекдот, под хорошо известным всем русским, заглавием «Пиковая Дама».

Для нас в данном контексте, т. е. контексте амортологическом, т. е. в изучении греховных глубин человеческой души на почве «Пиковой Дамы», центральный и единственный герой «Пиковой Дамы», в противоположность Пуга-

чеву в «Капитанской Дочке», переживается подобно колдуну в «Страшной Мести» Гоголя, как окончательно погибший. Вся суть в том, что проблема Германа есть проблема «Наполеона», мучившая своей черной сатанинской глубиной всех важнейших русских авторов до автора «Войны и Мир» включительно. Пушкин возвращается к этой теме в нескольких контекстах, но в первый раз со всей серьезностью, хотя и лаконически, интонирует ее в «Евгении Онегине» по поводу гордыни заглавного героя, не желавшего отступить перед страшной душегубной опасностью убиения юного и наивного Владимира Ленского, слезы и гибель которого так напоминают слезы и гибель ребенка (в дальнейшем — центральная тема Достоевского).

Говоря о дружбе Онегина с Ленским, которая должна была вскоре кончиться смертоносным для обоих поединком, Пушкин открывает нам:

Но дружбы нет и той меж нами.
Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех — нулями,
А единицами — себя.
Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно;
Нам чувство дико и смешно!

Главное имя произнесено — Наполеон. Это — человек пришедший во «свое имя», и потому встретивший всеобщее презреннейшее и глупейшее поклонение. Однако, для Пушкина Онегин, убийца Ленского по «наполеоновским» мотивам, есть настоящий центр бесовского вихря, пандемониум. Увидеть это скопище демонов вокруг Наполеона-Онегина удалось чистой душе Тани. Здесь и выяснилось, что любовь отнюдь не делает человека слепым, но помогает ему делать такие открытия, от которых, увы, любви может и не поздоровиться.

Глядит она тихонько в щелку;
И что же видит?... за столом
Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,
Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.
Еще страшней, еще чуднее:
Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее

Вертится в красном колпаке,
Вот мельница в присядку пляшет
И крыльями трещит и машет;
Лай, хохот, пение, свист и хлоп,
Людская молвь и конский топ!

Пушкин, поднявший всю целину и всю глубину этой проблематики, раз навсегда в «Пиковой Даме» показал, что такое изнанка «наполеонизма».

После «геройской» войны с полуживой старухой, во имя золотого тельца, Герман сидит в комнате Лизы, над любовью которой он надругался с таким цинизмом — во имя все того же золотого тельца.

«Утро наступало. Лизавета Ивановна погасила догорающую свечу: бледный свет озарил ее комнату. Она отерла заплаканные глаза и подняла их на Германа: он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он — ПОРТРЕТ НАПОЛЕОНА». Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну. Раскаяние недоступно было душе Германа с ее «тремя злодействами», и поэтому конец его совсем не тот, что конец благоразумного разбойника — Пугачева. Кого захочет Бог по-настоящему покарать, у того отнимает Свой образ-разум. Герман карается безумием и притом настоящим.

Проф. Р. Н. Карсавин не раз указывал на то, что беспредельный эгоизм самообожествления есть верный путь к безумию. Святой Андрей Критский, гениальный автор великого канона, придумал для подобного рода людей «наполеоновской складки» замечательный термин — отчеканенный навеки САМОИСТУКАН. На основании данных современной психологии и психиатрии не трудно показать, что такой абсолютно интровертированный тип, душа, сосредоточенная исключительно на себе, а тем более на гордынном самопревозношении, позволяющая себе решительно все, относящаяся ко всему тому, что не она, исключительно как к объектам своих желаний, хотя бы самых низменных, преступных и извращенных, неизменно кончает тяжкими формами невроза и безумия. Никто ее не карает: она сама себя уничтожает, сама себя осуждает, как об этом и говорит слово Божие.

«Герман сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-ом нумере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: — Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..»

Достоевский, как мы дальше увидим, понял, что суть этих интровертированных «наполеоновских» натур вращается вокруг тезиса «Если Бога нет — то все дозволено». Этот тезис можно обратить: «Чтобы себе все позволить, я должен отрицать существование Бога».

Таков подлинный источник безбожия, начиная с Наполеона и кончая вульгарным убийцей и истязателем. Разница только та, что среди уголовных преступников и разбойников, хотя бы большого стиля, какими были Пугачев или поменьше, вроде Федьки каторжного, в «Бесах» Достоевского, есть люди, сознающие свою безмерную греховность и искренне кающиеся. Среди «настоящих наполеонов» этого не бывает никогда. И Пушкину принадлежит печальный приоритет показать, как состояние интровертированной нераскаянности приводит к безумию и вечной гибели...

К обычным разбойникам у Пушкина скорее есть некоторая симпатия и во всяком случае жалость, правда, при безусловном осуждении их преступлений. Это мы видим в «Капитанской Дочке», в бесподобной по красоте и по поэзии поэме «Братья Разбойники», в таком перле как «Кирджали», но Пушкин не может найти смягчающих вину обстоятельств для интровентированной самообожествляющейся злобы или для «нечувствия». Поэтому финалы «Евгения Онегина», «Моцарта и Сальери», «Каменного Гостя», «Скупого Рыцаря» так жутко и определенно страшны. Но уже конец «Бориса Годунова» ставит перед нами неразрешимую задачу.

Сам Пушкин был натурой страстной и грешной. Он очень хорошо сознавал свои грехи и покаяние его поистине велико. Безмерные житейские тяжести и унижения последнего периода его жизни, предшествовавшего дуэли, сама дуэль и Голгофа после нее, наконец, то безмерное надругательство, которому подверглись его творения от лица Писарева и ему подобных — разве это не есть посмертное мученичество, да еще в какой жестокой форме!

Среди русских святых есть один удивительный и таинственный святой эпохи расцвета Киевской Руси, который известен под именем Преподобного Иоанна Многострадального. В миру он был пламенной, раздираемой страстями и несомненно многоодаренной натурой, которая в условиях покаянного подвига превратилась в многострадального монаха. Суровость и жестокость его подвигов не

знала меры и вызывает в нас ужас, смешанный с любовью и восхищением. Если по-настоящему вникнуть в суть творений Пушкина, где отразились борения его многомятежного и многострадального гения, если выйти за поверхность парадного фасада общепринятых и казенных похвал в его страстнотерпческий путь и конец, то как не признать за ним как бы родного брата Преподобного Иоанна Многострадального — как по страсти, так и по подвигу.

Глава вторая.

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ

Относительно Михаила Юрьевича Лермонтова при-принято утверждать некоторыми историками литературы, что он как бы почувствовал себя наследником Пушкина после убиения последнего. Следует однако утверждать с еще большей уверенностью, что он как-то странно воспринял и судьбу автора «Медного Всадника», погибнув от руки глупого и пустого, бездарного человека... Словно воскресший Грушницкий, перевоплотившийся в Мартынова, отомстил Печорину за его временное, хотя и справедливое торжество. Однако, дело обстоит здесь значительно сложнее. Лермонтов, безусловно как и Пушкин, был натурой, соединявшей в себе глубокую христианскую направленность со страстным неистовством гениальной натуры и грандиозным темпераментом. Только темперамент этот был совсем особый сравнительно с темпераментом Пушкина: тяжелый, грозный, ушедший в себя и похожий на вулкан, покрытый льдом.

Извержение этого вулкана всегда было поэтому борьбой двух начал: полярного, даже междупланетного холода, и звездного, нестерпимого и тоже космического жара. В «Герое Нашего Времени», именно в лице Печорина, несомненно представляющего в какой-то степени автопортрет Лермонтова, мы находим такое характерное признание:

«У меня врожденная страсть противоречить, целая моя жизнь была только цепью грустных и неудачных противоречий сердцу или рассудку. Присутствие энтузиаста обдает меня крещенским холодом, и я думаю, частые сношения с вялым флегматиком сделали бы из меня страстного мечтателя».

Читая разные отделы и главы «Героя Нашего Времени», представляющего, несомненно, слегка замаскированный, романсированный дневник самого Лермонтова, при-

ходишь к заключению, что проза гениальная, несравненная проза и была подлинной литературной специальностью Лермонтова. Это совсем не значит, что Лермонтов — поэт как бы второго сорта. Конечно, особые свойства его личности и его дара, так же как и его звание, и окружающая его среда военных, показывают нам, что в нем было много от Грушницкого. Конечно, в нем еще больше было от Печорина, преобладающее же состояние внутренних глубин его духа можно символизировать обликом его «Ангела». Недаром звали его Михаилом Юрьевичем. Несомненными свойствами его натуры, преобладающими и глубинно постоянными, была пламенная, молитвенная обращенность к Богу, воинствование во имя Божие и постоянное рыцарское служение на часах у Бога, с копьем в руках, готовым поразить дракона. Он и поражал этого дракона где только находил, в том числе и в собственной душе. Этим объясняется, почему с таким ожесточением выписываются смешные и пошлые стороны Грушницкого, почему с такой безжалостностью заставляет он пристрелить своего Печорина на дуэли, как бешеную собаку.

И все это психологически проведено с такой тонкостью, с таким бесподобным литературным мастерством, с таким благородством, простотой, отсутствием всяких нажимов и такой зрелостью, совершенно невероятной для молоденького мальчика, что нам остается только развести руками в удивлении и в восхищении в который раз перечитывать этот изумительный шедевр.

В сущности говоря, повесть о преследовании Грушницкого Печориным и его вызове и убиении на поединке, есть ни что иное, как пророческая, автобиографическая повесть о той жестокой и мучительной внутренней «диалектике сознания», где лучшая часть «Я» Лермонтова торжествует над худшей и прямо-таки пошлой его частью. Это, в сущности говоря, даже повесть о самоубийстве. Ибо, в противоположность тому, чем была смерть Пушкина — через приражение извне — дуэль Лермонтова и все, что ей предшествовало, было замаскированным самоубийством; конечно, и здесь по отношению к такой сложной, гениальной и таинственной личности, каким был автор «Фаталиста», и слово «самоубийство» звучит совсем иначе и содержит совершенно иной смысл, чем то, что мы наблюдаем у обыкновенных натур.

Природа Лермонтова была ангелической, если так можно выразиться, и доказать это не трудно, хотя бы

любимыми темами Лермонтова, где выведены демоны (т. е. те же ангелы, только падшие), которые являются как бы оккультно-метафизическими «ИЗЛУЧЕНИЯМИ» его собственной, тоже ангелической природы. Пребывание его на земле, да еще в такой несвойственной ему среде, в какой ему пришлось быть, может быть названо — со всякими оговорками — как бы карающим воплощением ангела. Здесь кстати будет вспомнить гениальную истинно символическую повесть Л. Толстого — «Чем Люди Живы». Ее оккультно-метафизическая основа есть тоже воплощение ангела (Архангела Михаила), которым Бог покарал непослушного и пытавшегося противоречить Божественному Промыслу ангела.

Жизнь Лермонтова, этот краткий печальный и поэтический мартиролог, есть страдание от насильственного воплощения такого духа, которому воплощение по природе не свойственно. Отсюда желание как можно скорей развоплотиться и уйти. Конечно, самоубийственная дуэль такого «человека» не есть простое самоубийство и простая дуэль. Да и все обстоятельства этого рокового события, отнявшего у России одного из ее гениальнейших артистов, таковы, что Лермонтов не только не желал убить своего противника, глупого Мартынова, но, наоборот, все сделал для того, чтобы быть убитым, и преуспел в этом совершенно. Говоря это, мы совершенно не покушаемся на человеческую сущность и человеческую биографию автора «Демона». Мы только хотим сказать, что все обстоятельства и поэзии, и прозы, и жизни Лермонтова были таковы «как если бы»... («als ob») дело обстояло именно так, как мы здесь говорим. Все без исключения важнейшие произведения Лермонтова, даже такие неудачные как «Маскарад» и «Вадим», или же в высшей степени удачные, как «Герой Нашего Времени», или неоконченный «Штосс» полны несносной, гнетущей, как взор самого Лермонтова, оккультной тоски. В наше время и в эпоху русского возрождения с этим может только сравниться то тяжелое, гнетущее чувство, которое вызывают личность и творчество Федора Сологуба. Но здесь, конечно, не сходство, а лишь аналогия. Одно только не вызывает никакого сомнения: как обстоятельства написания «Героя Нашего Времени», так и порядок расположений отдельных повестей и глав, входящих в его состав, в сопоставлении с обстоятельствами жизни и смерти великого поэта заставляют нас с уверенностью утверждать именно то, что здесь

мы утверждаем: «Герой Нашего Времени» есть романсированный и замаскированный дневник самого Лермонтова, или, лучше сказать, — его духовно-символическая автобиография. Надо заметить, что такую автобиографию он написал дважды: в первый раз в стихах и менее удачно — создав «Демона», все же, конечно, великолепного, а в некоторых своих местах и совершенно бесподобного, выражаясь словами бабушки Лермонтова, которая так любила и почитала своего гениального внука. Во второй раз и уже вполне удачно, эта символическая автобиография написана в прозе под заглавием «Герой Нашего Времени».

Полная удача этого литературного предприятия — тот факт, что еще в первую половину XIX в. Лермонтову удалось как бы магическим кругом очертить пределы достижений русской художественной прозы. Все это показывает нам, что Лермонтов по природе все же был призван, на вершинах своих творческих достижений, быть величайшим героем русской прозы. «Герой Нашего Времени» оказался героем русской прозы. Можно спорить о том, что в этой прозе является ее лучшими достижениями, но что вся она действительно «бесподобна» и не знает себе равной, являясь как бы идеалом и ведущим образом художественного совершенства русской прозы, это, пожалуй, не может вызывать сомнений.

Лучший поэт эмиграции Г. В. Иванов попытался — и очень удачно, в немногих строках вместить и сгустить этот мотив оккультной тоски, звучащей в прозе Лермонтова, соединив ее с той же музыкой одного из лучших стихотворений поэта:

Туман — Тамань. Пустыня внемлет Богу.
Как далеко до завтрашнего дня!
И Лермонтов один выходит на дорогу,
Серебряными шпорами звеня...

«До завтрашнего дня» действительно далеко... ужасно «далеко»... Целая вечность и оттого, быть может, оккультно-метафизическая тоска Лермонтова так ужасна и несносна, вплоть до жажды самоубийства и развоплощения. У читателей автора «Сна», складывается впечатление, что здесь звучит эон, или вечность печали. Есть совершенно особая проблема в метафизике лермонтовского творчества, это именно растянувшаяся вечность, мгновение его страдальческого воплощенного бытия, проходившего все ступени мытарства за какие-то непонятные довре-

менные грехи и катастрофы, о которых человеку не суждено ни знать, ни говорить, — можно лишь глухо и тем более печально о них догадываться и их символически изображать...

Нам уже пришлось говорить о необычайной структуре и несносной по печали своей мелодии — стихотворении «Сон», которое получило очень удачное, хотя слишком краткое истолкование под пером Владимира Соловьева, вообще говоря, несправедливо относившегося к Лермонтову.

Стихотворение это есть как бы прижизненное прохождение Лермонтовым его посмертных мытарств, после того, как свершится его дуэль — самоубийство-развоплощение. Даже сама эротика, которой пропитано это стихотворение и которая так родственна оккультно-загробной эротике в «Кларе Милич» Тургенева, эта эротика уже есть нечто совершенно особое.

Нужны соединенные силы образов Данте и Петрарки, чтобы понять весь ужас этой тоскливой трансцендентной любви.

Необыкновенная и жуткая, зловещая наружность Лермонтова, вообще говоря необычайно интересная, единственная в своем роде, нашла свое «автопортретное» воспроизведение в «Герое Нашего Времени». Конечно, Печорин с его многообещающей наружностью — это сам Лермонтов. Характер его так же, как и характер Печорина и даже судьба, все составляет как бы единый морфологический комплекс, где все соответствует какому-то бездонно-глубокому, темно-таинственному центру, в глубине которого блистает звездный нездешний свет каких-то отдаленных ангельских миров. Такое же впечатление Лермонтов производил и на тех его окружающих или к нему приходивших лиц, которые обладали способностью идти дальше поверхности. Вот что говорит на эту тему И. С. Тургенев с его гениальной способностью к репортажу и к словесным зарисовкам.

«В наружности Лермонтова было что-то зловещее и трагическое; какой-то сумрачной и недоброй силой, задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижно-темных глаз. Их тяжелый взор странно не согласовался с выражением почти детски нежных и выдававшихся губ. Вся его фигура, приземистая, кривоногая, с большой головой на сутулых

широких плечах, возбуждала ощущение неприятное; но присущую мощь тотчас сознавал всякий. Известно, что он до некоторой степени изобразил самого себя в Печорине. Слова: «Глаза его не смеялись, когда он смеялся» и т.д. — действительно, применялись к нему. Помнится, граф Ш. и его собеседница внезапно засмеялись чему-то и смеялись долго; Лермонтов тоже засмеялся, но в то же время с каким-то обидным удивлением оглядывал их обоих. Несмотря на это, мне все-таки казалось, что и гр. Ш. он любил как товарища, и к графине питал чувство дружелюбное. Не было сомнения, что он, следуя тогдашней моде, напустил на себя известного рода Байроновский жанр, с примесью других, еще худших капризов и чудачеств».

При всем своем громадном даре И. С. Тургенев здесь осекся: натура Лермонтова оказалась ему не по плечу...

В действительности, хотя сам И. С. Тургенев был гениальным «специалистом», если так можно выразиться, оккультных и метапсихических явлений, то это только тогда, когда они касались его самого, либо задевая его лично, либо выходя еще на дневную поверхность из тайных подвалов его души. Ангелический и демонский миры так же как и то, что можно назвать «миром неясного и нерешенного» (слова В. В. Розанова), когда они касались других лиц, моментально ставили преграду самого банального позитивизма между таинственной личностью и Тургеневым. Странно только то, что Тургенев не уловил своеобразия лермонтовского стиля личности и творчества сквозь этот наносный и очень тонкий слой кажущегося байронизма, которому Лермонтов, при всей своей гениальности, не мог не отдать дань, ибо стиль эпохи есть вещь всесильная. Однако, Тургеневу надо было знать программное стихотворение Лермонтова, в котором он со всею искренностью, на которую способен живший в нем гениальный ребенок, говорил:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.

К тому же надо прибавить, что из стихотворения «Зачем я не ворон» видно, что Лермонтов сознавал свою, так сказать, перевоплощенность в отношении духов и душ его другой далекой прародины — Англии и Шотландии, к кото-

рым он всю жизнь испытывал «влечение — род недуга», и на языке которых изъяснялся как на русском. Старая Англия, так же как и старая Шотландия, полны ужасов крови и необычайной поэзии. Все это, по всей вероятности, сгустилось в Лермонтове как в светлом ореоле, окружавшем его гениальную голову, так и в черных, серых, багровых излучениях, которыми он был окружен как фосфоресцирующей оболочкой. После трудов Юнга, Клагеса и особенно Кречмера, столь характерных для новейшей психологии, и которыми начисто вычеркивается глупый и поверхностный позитивизм, до сих пор еще исповедуемый кое-какими смешными архаическими «дедушками», уже нельзя подходить к Лермонтову и к загадке его ангельски-демонической души с обычными мерками. Конечно, Кречмер, если бы захотел, мог бы пойти дальше и не только вывести характер человека из его наружности, но также и его посюстороннюю и даже потустороннюю судьбу.

«Грядущие годы таятся во мгле,
Но вижу твой жребий на светлом челе»...

Конечно, кудесник из «Песни о Вещем Олеге» Пушкина был лицом отнюдь не вымышленным. Такие были, есть и будут. И по линиям рук, и по складу и выражению лица, по отблеску глаз, по всей наружности и даже по манере носить одежду, по тембру голоса они не только «угадывают» то, что «на дне души таится», (по выражению Штекеля), но угадывают также большие и малые происшествия, большие и малые события судьбы, связывая их с характером. Нам же, задним числом, теперь приходится удивляться в какой степени и поэзия, и проза Лермонтова связаны с его наружностью и с его судьбой. Несмотря на свое очень большое несходство с Пушкиным, обоих связывало одно исключительное, мучительное чувство, одиозная привилегия исключительных натур, которым так неуютно в этом мире не только зла, греха и страдания, но, что еще гораздо хуже, пошлости, мелкости, глупости и бездарности. Крест, о котором здесь речь идет, есть крест скуки и раскаяния. Нам уже пришлось однажды в небольшом труде, посвященном Пушкину, под заглавием «Мудрость Скуки и Раскаяния», коснуться этой темы. Соответственно измененной и варьированной эта тема является также и темой Лермонтова.

Оба заскучали на жизненном пиру, да и обоих застигла и пригвоздила ко кресту судьба Чацкого:

Вон из Москвы! Сюда я больше не ездок!
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок! —
Карету мне! Карету!

«Карета» была услужливо подана: Пушкину — Дантесом, Лермонтову — Мартыновым. Тем более, что скрыто или открыто, но оба только и мечтали об этом.

Так же, как мечтал и умиравший Бетховен, перед которым, по его собственной исповеди, «носились совсем другие вещи» (mir schweben ganz andere Dinge vor).

Характерное и подлинное свойство гения — глубочайшее отвращение ко всему тому, что зажилось на свете, и в том числе к самому себе. Не только перед ним, перед гением, всегда «носятся совсем другие вещи», но еще перед ним носится и совсем другое «Я», изменившееся и преображенное «в меру возраста Христова», т. е. обладающего бесчисленными возможностями Логоса. Когда все того же Бетховена попросили во второй раз подписаться под завещанием — ибо слабеющий и исполненный отвращения к своему имени и фамилии, он так его подписал, что ничего нельзя было разобрать, творец «Торжественной мессы» и «Девятой симфонии» оттолкнул предложенное ему перо и сказал с отвращением: «Теперь это имя мне ничего больше не говорит».

«Побеждающему дам вкушать сокровенную манну, и дам ему белый камень и на камне написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает». (Откр. 2, 17).

«И узрят лице Его, и имя Его будет на челах их». (Откр. 22, 4).

«Конечно, имя Божие не «для низкого лба». Оно для «большеголовых», для Бетховенов, Достоевских, Лермонтовых... Для тех, которые заскучали на жизненном пиру и взмолились «о карете».

Таковы были их истинные молитвенные слова, полные горечи и любви. И дорого же Лермонтов поплатился за них... Внутренне он, вероятно, скучал глубоко, он задыхался в тесной сфере, куда его втолкнула судьба — на балу Дворянского Собрания ему не давали покоя, беспрестанно приставали к нему, брали его за руки, одна маска сменялась другой, а он почти не сходил с места и молча слу-

шал их писк, поочередно обращая на них свои сумрачные глаза. Быть может, ему приходили в голову те стихи:

Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки...

У нас есть основание предполагать, что одна из этих «городских красавиц» была ни кто иная, как Великая княжна Мария Николаевна, тем более, что в «Княжне Мэри» Лермонтов изобразил с присущей ему гениальной точностью портрет великой княжны, которой Печорин-Лермонтов дерзостно говорит:

«— Я вам скажу всю истину, не буду оправдываться, ни объяснять своих поступков. — Я вас не люблю».

Ее губы слегка побледнели... — «Оставьте меня», — сказала она едва внятно.

Я пожал плечами, повернулся и ушел».

Так может поступать только тот, кто уже одной ногой на том свете. Конечно, нам могут возразить на это, что у Печорина в повести «Княжна Мэри» есть возлюбленная Вера. Но это лицо явно символическое. Она находится в последнем градусе чахотки, явно желает оставить этот мир — так же, как и Печорин.

«Что ж? Умереть, так умереть! потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно скучно. Я — как человек, зевающий на бале, который не едет спать только потому, что еще нет его кареты. Но карета готова... прощайте!...»

И Пушкин, и Лермонтов оба и ими самими, и от лица «тупых привязчивых судей» были приговорены к смерти, которая для них означала «восхождение по вертикали». Недаром ведь Пушкину в предсмертные часы чудилась лестница, так же как и Гоголю. Это была несомненно «лестница Иаковля», исполняющий душу избранных невыносимым наслаждением, образ ангельскгоо взлета, «во области заочны», которые так и были названы Пушкиным.

Лермонтов есть по преимуществу ангелическая натура русского высокого Парнаса. Еще задолго до открытия Луи Лавелля, что мое «Я» и моя «душа» — это две различных сущности, между которыми возможен, да и реально существует таинственный, трансцендентный диалог, Лермонтов переживал это. Отец Сергий Булгаков в «Лестнице Иаков-

левой» прозрел в ту великую тайну, что между моей «душой» и моим ангелом-хранителем существует настолько большая и таинственная близость, напоминающая духовно-эротический «роман», что едва ли это не потустороннее двуединство, некая от века сущая и от века предназначенная пара, отблеск которой мы часто напрасно ищем на земле, изнемогая в тех томлениях, о которых в Орфическом трансе поведал Лермонтов:

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна;
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Об этом великом двуединстве, которое есть также страшное двуединство судящего и судимого, что нам открывает Евангелие от Иоанна, вот как в своем личном опыте повествует нам Печорин-Лермонтов:

«— Хотите ли, доктор, — отвечал я ему, — чтоб я раскрыл вам мою душу?.. Видите ли, я выжил из тех лет, когда умирают, произнося имя своей любезной и завещая другу клочок напомаженных или ненапомаженных волос. Думая о близкой и возможной смерти, я думаю об одном себе: иные не делают и этого. — Друзья, которые завтра меня забудут или, хуже, взведут на мой счет, Бог знает какие небылицы; женщины, которые, обнимая другого, будут смеяться надо мною, чтоб не возбудить в нем ревности к усопшему, — Бог с ними! Их жизненной бури я вынес только несколько идей — и ни одного чувства. Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю и разбираю свои собственные страсти и поступки со строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй?..»

С мудрой как бы всезнающей скромностью останавливается Печорин-Лермонтов там, где для земного языка, созданного для времени и трехмерных образов, «удобнее есть молчание». Это молчание гениальный кардинал Николай Кузанский назвал «умудренным неведением».

Такие вещи можно только познавать в личном опыте, и, как правило, передача другому этого опыта совершенно невозможна. Ибо, как говорит Платон, «Творца всяческих отыскать трудно, а отыскав, нельзя об этом поведать другому». Печорин-Лермонтов стоит у края «кровавой

могилы». И опыт, который он уже переживает, пусть эта могила и не возьмет его сейчас же, в данный момент, все равно есть опыт неизглаголанный, апофатический. Мудрено ли, что и по сей день многие историки русской литературы предпочитают идти по гладко наезженным улицам, — и всю трагедию Лермонтова, так же как и его раннюю смерть, сводят т. ск. к «полицейскому роману», то есть к политической ссылке на Кавказ.

Но, может быть, так и лучше. Сама того не желая, «политика» воздвигла между толпой и эзотерикой Лермонтова непроходимую стену, вырыла непроходимую пропасть, окружила всемногоярусными колючими проволочными заграждениями, пустив по ним ток высокого напряжения (выражаясь по современному) — и никому в голову не придет профанировать безымянную святыню, на фронтисписе которой вырезана надпись — «НЕВЕДОМОМУ БОГУ».

Ибо к каждой человеческой душе, а тем более к душе таких духовидцев как Лермонтов и Пушкин, Бог обращается Своим неведомым для других ликом, не подлежащим ни профанирующим разглашениям, ни «враждебным взглядам с улицы».

Из той грандиозной, раскаленной «галаксии духа», где центральным сгущением является солнце Пушкина, выделились, помимо Лермонтова, еще три грандиозных пылающих светил: Гоголь, Достоевский и Лев Толстой.

Творчество Пушкина и Лермонтова есть «ИСПОВЕДЬ ВЕЛИКИХ ГРЕШНИКОВ». Как тут не вспомнить столь родственного всем трем и столь близкого русской душе Генрика Ибсена:

Что значить жить? — В борьбе с судьбою,
С страстями темными сгорать.
Творить? — То значит над собою
Нелицемерный суд держать.

Со времени начала творческого подвига Гоголя, Достоевского и Льва Толстого и начинается тот самый «СТРАШНЫЙ СУД» (если угодно — «Самосуд»), который скорбные головой критики приняли за обличение (социально-политическое, конечно) «русской дореформенной действительности» — все равно — это были артисты, поэты и музыканты, которые сами о себе говорили:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,

Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Пушкин и Лермонтов действительно подходили полностью под эту категорию того, что можно назвать «поэтами литургистами», не говоря уже о том, что у них много настоящих молитв, да все звучит у них отзвуками «Арфы Давида», даже тогда, когда их душа в пытке невыносимого страдания исходит «Иовлевыми воплями» и протестами по поводу того, что В. Ильин назвал — «Трагедией Безответной Молитвы».

Глава третья.

Н. В. ГОГОЛЬ.

ГОГОЛЬ одной стороной своего творчества и своей мысли соединен с Лермонтовым и особенно с Пушкиным, которого он обожал, хотя и «обирал». Правда, будучи только прозаиком, он не мог быть молитвотворцем-гимнографом, и уж о нем нельзя было сказать, что «сущность человека — это молитва» (В. Ильин). Правда, он написал «Размышления о Божественной Литургии», и никто так близко не стоял к миру настоящих, в видимом образе являющихся бесов-гномов, которые являлись святым, и которым повелевал, согласно Евангелию, Христос. Борьба, в том числе молитвами и экзерцизмами, с этим миром «Вия» и «Страшной Мести» должна быть названа САМЫМ СИЛЬНЫМ МЕСТОМ в творчестве Гоголя. Здесь можно даже сказать, что Гоголь так силен, что выходит за пределы искусства и его основного орудия — красоты шедевра, чтобы явить «реальный», в смысле Платона, мир духов в видимом воплощении, что сам Гоголь уже не считал искусством. На эту тему и написан гениальный «Портрет».

Когда лакею Смердякову дали читать «Вечера на Хуторе близ Диканьки», то лакей, в качестве настоящего «ученого» и прогрессивного критика XIX в., отверг Гоголя: «про неправду все писано».

Вся эта самая важная часть гоголевского творчества отвергается и по сей день «прогрессистами» и «радикалами» по соображениям «смердяковской» психологии. Заинтересовались только его «реализмом» (конечно, «обличительным», который у него разыскали), и настоящий интерес к Гоголю появился только благодаря «Ревизору», «Женитьбе» и «Мертвым Душам», да еще по той причине, что необычайная глупость николаевской цензуры сделала Гоголя полем битвы «радикалов» и «консерваторов», ибо консервативно-охранительного по психологии и по вкусам Гоголя она нарядила во фригийскую шапоч-

ку якобинца-террориста, глупее чего нельзя и придумать. Глупее этого был, пожалуй, злой жестокий и поразительно некультурный духовник Гоголя, сильно помогший гениальному мистику-духовидцу, совместно с Белинским, совершить тот акт, который фактически явился самой ужасной формой самоубийства. Мы говорим о сожжении второго тома «Мертвых Душ».

Гоголю пришлось вкусить ужасы Гефсиманской ночи в такой мере, в какой вряд ли кто на земле когда-либо вкушал — если не считать самого Христа, что, конечно, не подлежит ни сравнению, ни учету. В этом смысле Гоголя придется назвать не только самым загадочным из всех гениев, когда-либо явившихся на земле, но самым несчастным. Выражаясь словами Достоевского, придется сказать: вот уж где билет на вход в гармонию оказался действительно «не по карману». По всей вероятности, если бы преступавшему порог жизни Гоголю показали, во что в земной жизни окупится его гений, то он с ужасом отбросил бы этот воистину «дар данайцев»... И откуда этот ужасный, прожигающий душу и тело, дар пришел к нему? И от кого? Легко сказать — от Бога... Но Бог никому не желает ни мучений, ни гибели... Какая жуткая, какая вполне неразрешимая загадка:

> **Пора понять, что в мироздании**
> **Куда ни обернись — вопрос, а не ответ,**

сказал А. А. Фет, сам почти такая же мучительная загадка с чудовищно тяжелой судьбой. Или, действительно, только ТАКИМИ страданиями окупается гений... Выходит, что как будто так. Тогда, как не вспомнить слов Христа: «Не знаете о чем просите. Можете ли пить ту чашу, которую Я пью и креститься тем крещением, которым Я крещусь?».

В своей земной судьбе и по свойствам своего гения адского холода — in caldo e in gelo — по выражению Данте. К этому надо присоединить мучения, едва ли не самые сильные, сильнее «жара и льда», мучения от постоянного созерцания уродливых рож, «харь». И это именно ему, Гоголь вполне и до конца вкусил и от адского огня и от который кажется, как никто, был наделен чувствительностью к красоте и ко всему изящному, откуда и его тяготение к Италии и к Элладе (более всего — к Италии, в которую он был влюблен безумно, как в женщину).

В этом удивительном, предельно мучительном раздирании, между предельной красотой и предельным безобра-

зием, Гоголь может быть сравним только с одним мастером живописи, искусства, которое он больше всего любил и понимал. Этот мастер, в своей области адекватный Гоголю, прогремел на весь мир так же, как и Гоголь. Это — великий испанец Франсиско Гойя.

Понадобились усилия всех критиков и артистов Русского ренессанса, чтобы наконец хотя бы и немного понять, что дело здесь не в «обличениях» и не в «реализме», тем более не в «натурализме», но в «ДУХОВИДЕНИИ», «ВИЗИОНЕРСТВЕ» и в «СИМВОЛИЗМЕ».

Проф. Шамбинаго в своем небольшом, но очень проницательном труде, с заслугами пионера в неисследованной области под заглавием «Гоголь и Гойя», следуя очень плодотворному сравнительному методу, показал, что и Гоголь, и Гойя не писали ни шаржей, ни карикатур, но оба были как бы зачарованы видением таких ПОДЛИННИКОВ, которые на общепринятом языке именуются «МАСКАМИ», по-русски «харями». Маски-хари Гоголя и Гойи и были «платоновыми идеями», только «идеями» злого, уродливого, разлагающего, распадающегося, грешного и припустившего себе сатану и поэтому осатаневшего мира.

Гоголь и Гойя как бы хотели показать, что в противоположность тому, что «КРАСОТА СПАСАЕТ МИР» — «УРОДСТВО ЕГО ГУБИТ».

Платон поставил и решил в отрицательном смысле вопрос о существовании «в горнем мире идей» — вещей уродливых, грязных, низких, вообще говоря, «аксиологически отрицательных», т. ск. «ДЕФОРМИРОВАННЫХ».

Это вполне понятно, ибо для Платона, хотя адское бытие существовало в знаменитом мифе «Эр», в его «Политейе имеется прототип «Ада» Данте, так же как и прототип «Рая»; но сам Платон никогда не мог решиться искать прототипов уродства и зла, ибо по мнению как Платона, так и Отцов Церкви, воспитанных на Платоне, не может быть прототипов зла и уродства: «зло, хотя и реально, но не субстанциально».

Однако, мир продолжал совершенствоваться во зле. Да и сама идея неподвижной, театральной маски, выражавшей страдание, злобу, зависть и т. п., уже была фактическим приятием, если не отрицательной «идеологии», что было бы онтологическим дуализмом, то во всяком случае, таким состоянием падшего и обезображенного грехом мира и человека, который как бы следовал бесам и видел в них свой ОТРИЦАТЕЛЬНЫЙ ВЕДУЩИЙ ОБРАЗ. Соб-

ственно, сам Гойя редко рисует настоящих бесов, но в его амартологическом музее «масок-харь» есть очень много до конца демонозированных образов. Тоже самое и Гоголь, хотя бесов у него больше. Но оба как бы говорят: полюбуйтесь... к чему приводит отпадение от Творца и Спасителя. У Гоголя есть два жутких определения на эту тему. Оба они связаны с образом Плюшкина, пожалуй, самого жуткого из всего того, что он создал в «Мертвых Душах». Это образ богомерзкой, бесовской старости, обезображенной скареднейшей скупостью и полным угасанием любви, «могила милосерднее: на ней написано — здесь погребен человек. Но ничего не прочтешь в хладных бесчувственных чертах бесчеловечной старости». И все там же: «нынешний пламенный юноша отскочил бы в ужасе, если бы ему показали его портрет в старости». И наконец: «все похоже на правду, все может статься с человеком».

В этом пункте демонология Гоголя совпадает с демонологией Достоевского, который в этом отношении частью множит «хари» Гоголя, частью идет еще дальше в развитии этой предельно страшной темы. Мы остановились здесь на проблеме старости по двум причинам. Во-первых, потому, что у Гоголя, так же как и у Гойи, в их галерее чудовищ это, пожалуй, самые страшные, во-вторых, потому, что старость есть итог жизни и ее амартологический результат. То есть старость не только есть как бы сумма, итог грехов и непотребств человека, начиная с поры его «юношеских безумий», но также и по той причине, что старость и смерть есть как бы очевидное воплощение греха как такового и, конечно, прежде всего первородного греха. Он снимается крещением и покаянием, но человек свободен и как бы вычеркивает эти благодатные результаты Христовой Благодати. В сущности говоря, это и была главная и основная мысль Гоголя, лейтмотив не только его художественного творчества, но также лейт мотив и его собственной жизни, или, вернее сказать, жития — ибо слишком уж трудна и мучительна была его биография, в которой все без исключения вращалось вокруг темы греха, наказания, мытарств и ада. Кстати, по поводу того, что характерное свойство сатаны есть старость и дряхлость, не мешает здесь вспомнить знаменитую реплику Мефистофеля во второй части Фауста Гете:

«Черт стар, и чтоб его понять, должны состариться вы сами». Ведь недаром самое отягчающее и унижающее человеческое достоинство бранное слово, кажется существующее у всех народов и на всех языках: «Это старый

черт». Вспомним также аргумент в пользу этой идеи, гораздо более веский для богослова. В гениальной иконе неизвестного мастера XVII века новгородской школы «Рождество Христово» святой Иосиф изображен мучимый мрачными сомнениями по поводу Пресвятой Богородицы, которую он, «будучи праведен не хотел обличить, но решил тайно отпустить».

Искушающий Иосифа сатана изображен в виде отвратительного мохнатого горбатого старика с циничным выражением «хари», типа героев Гоголя или Гойи. Гоголь впервые появляется в большой русской литературе настоящим прозаиком-повествователем, которому стихотворный склад творчества не только не подходит, и для которого по самому содержанию он невозможен, но еще по той причине, что Гоголь был не способен к настоящей мерной стихотворно-музыкальной поэзии. Быть может, поэтому он и смотрел с таким благоговением снизу вверх на гений Пушкина, получая от последнего крохи с его царской трапезы, крохи, которые он, конечно, немедленно сам обращал в гигантские по замыслу и по выполнению творения. Однако, мерно стихотворная, музыкальная поэзия, внутренне в своих глубинах и на своих вершинах всегда так или иначе связана с молитвой... Мы уже говорили и еще раз повторяем, что ни вотще провозглашено Пушкиным, подобно папе от поэзии:

«Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.»

Молитвенный элемент у Лермонтова, пожалуй, еще более обилен чем у Пушкина. Можно даже сказать, что Лермонтов внутренне непрестанно молился. Его комната напоминала настоящую часовню:

«Прозрачный сумрак, луч лампады,
Кивот и крест, символ святой,
Все полно мира и отрады
Вокруг тебя и над тобой.»

Поэты меньшего размера той же поры, как, например, Батюшков, и особенно Глинка, Языков, отчасти Хомяков, можно сказать, переполнены молитвенными мотивами, которые текли из под их пера естественно и непринужденно, и которым, как это ни странно может показаться на первый взгляд, нисколько не мешала эротическая элегия. Это и была золотая пора русской поэзии, как-то нечувстви-

тельно переходившая в ее серебряную пору. Арфа Давида звучит в эту пору со всей полнотой, откровенно, ясно и недвусмысленно.

Совсем другое дело Гоголь. Его юношеская стихотворная поэма под заглавием «Ганс Кюхельгартен» заслуженно провалилась, не оставила даже пузырей на поверхности Леты, пошла как кирпич ко дну, потому что с точки зрения музыкально-стихотворной была кирпичом и ничем другим. Однако в ней уже содержатся намеки не только на все будущее творчество Гоголя, но и на его личную трагедию. В этом отношении она еще не была в должной степени использована биографами и исследователями творчества Гоголя. Гоголь по природе прозаик. Ни звуков сладких, ни молитв искать у него не приходится.

Его совершенство стиля и приемов — есть типичная проза. Достоинства ее — огромны, по сей день Гоголь может быть учителем, образцом и ведущим образом. Таким он и оказался для многих крупнейших представителей русской прозы, включая Достоевского и Федора Сологуба, к сожалению, недостаточно оцененного по сей день. На солнце есть пятна — есть они и на гоголевской прозе и притом в изобилии. Кажется, только Пушкин и Лермонтов в лучших прозаических образцах не ведали пятен. (Вроде того, как пятен не ведали Бетховен, Моцарт, Бах, а в исполнении — Лист и Рахманинов...).

Конечно, когда говоришь о недостатках Гоголя, то всегда надо иметь в виду, что его «недостатки» составили бы достоинство любого другого писателя поменьше. Так что здесь все относительно. И тем не менее, эти недостатки есть, хотя их происхождение очень глубоко и может быть объяснено метафизикой Гоголевских глубин.

На первом месте среди недостатков Гоголя стоит обилие у него риторических периодов. Сами по себе они настолько хороши, что вошли во все учебники теории словесности, но у Гоголя они являются теневыми сторонами. Кроме того, как мы уже говорили, русск. язык абсолютно не выносит риторики. Последнюю, и то совершенно в особой «препарировке», мог себе позволить в наше время только такой гигант, в своем роде бесподобный, как И. А. Бунин. Вместе с риторикой у Гоголя идут и преувеличения, гиперболы настолько неумеренные и даже странные, что лишь гигантский размер его мастера-мыслителя до некоторой степени приглушает их неприятный эффект. Достаточно привести такую тираду: «редкая птица доле-

тит до средины Днепра», и таких птиц у Гоголя очень много, устанешь их замечать, вылавливать. Однако риторика, и особенно под пером такого мастера каким был Гоголь, есть совсем не недостаток мастерства, а некий зловещий «знак — «тест», выражаясь в терминах современного психоанализа, как всюду, так и у Гоголя риторика и преувеличения есть неизменный признак душевного холода. И действительно, основная черта «психологии глубин Гоголя» есть ледяной холод. Тщетно всю жизнь стремился он «согреться» — и под солнцем своей прекрасной родины Украины, и под знойными лучами густо-синего итальянского неба.

Можно даже сказать, что риторические преувеличения Гоголя, равно как и его необычайные и по-своему великолепно выписанные женские образы, такие неслыханные красавицы, каких «свет не производил», каких действительно никогда не было и не будет — это тоже была отчаянная, никогда не удавшаяся попытка согреться эротическим огнем. Не менее, если не более самого Пушкина, понимал он толк в женской красоте и особенно в прелести женских ножек. Но и здесь он оставался только артистом, без малейшего эффекта для собственной, коченевшей в междупланетной стуже, души. Конечно, хорошо знакомые с этим предметом, мистик и психолог-аналитик скажут с торжеством: и отлично, Гоголю это было нужно как специалисту по нечистой силе, ибо и сам преподобный Серафим, современник Гоголя, определил сатану двумя исчерпывающими словами: «сатана хладен». Но никогда нельзя забывать, что здесь речь идет не только об метафизике, но также и о живой человеческой душе, как бы с самых нежных лет приговоренной Промыслом или оставленной Промыслом на произвол судьбы пребывать на льдинах, никогда не ведающих ни солнечного луча, ни теплого веяния.

Задача Гоголя была совсем не «изображать» нечистую силу, «символизировать» черный ужас экзистенции, а явить подлинник. Это — ужас его жизни. Здесь нельзя не вспомнить по этому случаю, что жуткая Шестая симфония Чайковского си-минор (Патетическая), которую так любят за ее предательское «сладкозвучие» и гениальнейшую тематическую изобретательность, совсем не есть «изображение смерти» или «повествование о смерти»: это есть САМА СМЕРТЬ КАК ТАКОВАЯ. Поэтому шутки с этой симфонией плохие, и наслаждаться ею никак не пристало. Кажется, одному только Льву Толстому было да-

но понять через музыку Бетховена (Чайковского он тоже чрезвычайно любил), что речь здесь идет совсем не об «изображении», но о некоторых жутких «платоновских» подлинниках, «парадигмах». С гением вообще шутки плохи, а тем более с такими, как Бетховен, Гоголь, Чайковский...

Гоголя с Лермонтовым соединяет оккультная метапсихика. Для этого только стоит прочитать «неоконченный» «Штосс» и сравнить его с соответствующими произведениями гениального Гофмана и, Гофманом вдохновленного, Гоголя. Это также одна из любимых житийных и мистических тем церковно-отеческой литературы, а совсем не «фантастика» и не «выдумка». Только ученый Смердяков про все это выразился: «про неправду все писано». Но ведь недаром он от этой неправды и повесился, и недаром Иван Карамазов сказал о нем: «собака Смердяков не придет вам с того света давать показания».

Поэтому творчество Гоголя, как и все дальнейшее творчество великих русских прозаиков и романистов, имеет два аспекта. Первый аспект это собственно художественная проза как таковая, явленные ею образы и картины. Другой аспект — миросозерцательный, метафизический, философский. Этот последний аспект находит себе частью символический выход в первом аспекте, в художественном образе, но иногда он не требует этой трудной работы «расшифровки символов экзистенции», как об этом говорит Карл Ясперс, но непосредственно выражает свою, как принято говорить, точку зрения в более или менее искусно построенных философско-метафизических, иногда богословских понятиях и суждениях. Этим, конечно, задача историка философии русской литературы и истории русской философии облегчается в значительной степени. Однако, никогда не надо забывать, что этим не снимается ни с философа русской литературы, ни с историка русской философии обязанность расшифровки литературно-поэтических символов. Задача эта, безмерно трудная, и требует не только очень большого искусства и очень большой техники, но еще и, прежде всего, большого дара, большого чутья и способности прозрения в глубину, в сущность вещей. Здесь, как правило, товар себя показывает лицом и, если этого дара не имеется, тем хуже для «философа» и «историка», превращающегося тогда в простого педанта-ремесленника или, что еще хуже, в непризнанного самозванца, который тогда уже начинает мстить, так или ина-

че, за свою непризнанность. Надо заметить, что эта жуткая тема была поставлена Гоголем и решена с поразительной остротой гениальности и умом в его жуткой повести «Портрет».

Эта повесть, в которой сосредоточена вся философия искусства Гоголя, отличается тем, что в ней сочетаются все три элемента творчества Гоголя: гениальная «фантастика» — демонология, гениальный символический «реализм» и оригинальная метафизика.

Ум Гоголя, конечно, был огромный, не учитываемо гигантский. Но это был какой-то, если так можно выразиться, темный ум, глубокий и загадочный, подобно «темному» уму Гераклита.

От «Портрета» Гоголя можно провести очень отчетливо воспринимаемые и видимые «ведущие линии» к этим трем сторонам творчества Гоголя. В этом отношении он является центральным и «идеальным» образчиком русской послепушкинской и послелермонтвоской прозы, которую мы и будем рассматривать. Здесь не мешает заметить, что художественная философско-метафизическая проза никогда еще не учитывалась ни историками русской философии, ни историками русской литературы. Первыми, в силу печальной нечувствительности историков философии к художественному языку, воплощающему научно философское и метафизическое творчество в понятиях. Вторыми, по причине, как правило, весьма смутного знакомства с философией и с примыкающими к философии науками, с логикой, гноссеологией, этикой, эстетикой и с философией науки. Однако, мы здесь решили этот пробел восполнить, тем более, что язык художественной, научной философской и метафизической прозы совсем не есть только хорошее, хотя и как бы «излишнее», украшение философского таланта, а тем более гения. Художественность языка мыслителей есть огромное подспорное средство. И часто плохой язык у философов указывает на какой то очень существенный изъян в их мысли. Шопенгауэр как-то сказал: «кто ясно мыслит, тот ясно излагает». Это, конечно так, если под ясностью разуметь вообще хорошее качество мысли, в том числе и то ее качество, которое Декарт определил как «ясность» и «отчетливость».

«Темнота» и «неотчетливость» могут быть признаками либо каких-то существенных изъянов мысли, но могут также свидетельствовать и о том, что мыслитель сделал все от него зависящее, чтобы выразить бесконечно труд-

ную или бездонную тему на обычном языке и прибег к языку «темному» и «пифическому», «неотчетливому» только по той причине, что другого языка вообще здесь быть не может, что ему только и остается, быть может с крайними мучениями «вещать», а тому, кто его стремится усвоить и понять, с такими же крайними мучениями «расшифровывать». В этой области «даровых» истин не бывает и все добывается потом, кровью, бессонными ночами, и, что самое тяжкое, презрением и насмешками со стороны окружающей «черни».

Впрочем, все действительно исключительные и по настоящему необычайные натуры проходят свою Гефсиманию, свою Голгофу и свою черную ночь богооставленности, как если бы Бога вовсе не было.

Собственно говоря, не только гениальный мыслеобраз носится в умопостигаемом пространстве, ища соответствующего рецептора: все, что ни сделают и не скажут люди, тоже никогда не изглаживается и носится в том же умопостигаемом пространстве. Поэтому и сказано в Евангелии: «за всякое праздное слово дадут люди ответ». Индусы назвали эти умопостигаемые просторы, где хранятся все без исключения мыслеобразы, «акаша-хроника».

Ужас и крайняя серьезность, крайняя ответственность для Гоголя и ему подобных, немногих единичных гениальных натур, — а может быть, Гоголь здесь действительно единственный, что они ведь создают не только образы светлые, сияющие, преображающие нас. Им надо неисповедимыми путями изводить из своих творческих недр образы темные, сомнительные, испепеляющие, даже губительные, особенно для тех, которые не умеют обращаться с этим страшным даром, вышедшим из души гения, как из сосуда Пандоры. Кстати, не мешает здесь вспомнить, что имя Пандора означает с греческого — наделенное всеми дарами. И действительно, как правило, души гениальных натур наделены решительно всем, в том числе темным и черным. Они «со всячинкой»... Можно было бы удивляться этому и даже негодовать, считать, что гений есть нечто в высшей степени опасное, нечто вроде атомной энергии, и такое, чему бы лучше вовсе не быть. По настоящему, одаренным и доступным веяниям с неба и из бездны адской, героям, гениям и святым действительно порою кажется, что лучше бы вовсе и не быть.

«Проклят день, в который я родился; день, в который

родила мать моя, да не будет благословен!

Проклят человек, который принес весть отцу моему и сказал: «у тебя родился сын» и тем очень обрадовал его.

И да будет с тем человеком, что с городами, которые разрушил Господь и не пожалел, да слышит он утром вопль и в полдень рыдания.

За то, что он не убил меня в самой утробе — так, чтобы мать моя была мне гробом, и чрево ее вечно беременным». (Книга Пророка Иеремии. Глава 20, 14-17).

Почти в таких же выражениях говорит о себе и автор книги Иова.

«Погибни день, в который я родился, и ночь, в которую сказано: зачался человек»!

День тот да будет тьмою, да не взыщет его Бог свыше, и да не воссият над ним свет...

Да омрачит его тьма и тень смертная, да обложит его туча, да страшатся его, как палящего зноя.

Ночь та, — да обладает ею мрак, да не сочтется она в днях года, да не войдет в число месяца...

О, ночь та — да будет она безлюдна, да не войдет в нее веселие.

Да проклянут ее проклинающие день, способные разбудить Левиафана.

Да померкнут звезды рассвета ее: пусть ждет она света, и он не приходит, и да не увидит она ресниц денницы.

За то, что не затворила дверей чрева матери моей и не скрыла горести от очей моих.

Для чего не умер я, выходя из утробы, и не скончался, когда вышел из чрева?

Зачем приняли меня колена? Зачем мне было сосать сосцы? (Иов 3, 1-12).

Однако не следует забывать, что столь страшная и губительная атомная энергия, перед которой теперь содрогаются все жители земли, есть единственный источник животворного солнечного света и тепла, единственный источник доходящих до нас из неизмеримых бездн пространства, столь для нас необходимых звездных лучей. Более того, волю Божию, сам того не желая (и, может быть, не ведая), исполняет сам сатана. Именно в этой области больше всего и творится неисповедимых чудес божественного Провидения, обращающего зло в добро. Это, конечно, нисколько не снимает ответственности с виновных во зле, особенно если они сознательно сеют зло, чему такой гений как Сократ даже не хотел и верить: ему казалось, что сто-

ит злому человеку все растолковать, раскрыть глаза до конца и он перестанет быть злым. В связи с логико-гносеологической природой гения Сократа, сократо-платонизма, Аристотеля (перипатетизма), Плотина и неоплатонизма, пифагорейства и неопифагорейства — огромные по важности и центральные ведущие линии философии и богословской метафизики склонны приравнивать зло незнанию. Тема эта чрезвычайно серьезная, глубокая и трудная. От нее нельзя так просто отмахнуться поверхностным волюнтаризмом, поверхностным мистицизмом или впадающей в сентиментализм романтикой. Скорее всего, что незнание и безлюбовность как-то взаимно сплетены и органически связаны, так же как и их антитеза — знание и любовь — тоже органически сплетены и связаны. Очень часто, если не всегда, не знает тот, кто не хочет знать.

Однако тайна веры и божественного избрания верующих душ остается все же по сей день закрытой тайной, так же как и тайна предопределения и судьбы, от которой нельзя отмахнуться поверхностными отговорками, как нельзя отмахиваться поверхностными отговорками от астрологии, алхимии, метапсихики, парапсихологии и всего того, что ныне стало достоянием умственных лабораторий таких величайших ученых как Юнг, Шарль Рише и др.

Возвращаясь к теме Иова и пророка Иеремии, вспомним, что есть некое великое сродство судеб пророка Иеремии и многострадального Иова с судьбой несчастного Гоголя. Вспомним также здесь и о том, что в начале книги Иова сатана приходит пред престол Божий наряду с прочими ангелами и удостаивается не только беседы с Богом, но даже страшного диалога с Господом сил, где предметом спора оказывается душа и вся личность праведного Иова, прообраза будущего Слова во плоти. Здесь надо искать объяснения того, почему Бог попускает гениальным натурам, вроде Гоголя и других, изводить из себя не только образы светлые и пленительные, но темные, даже совершенно черные, страшные, губительные. Повторяем, все это несомненно входит в планы Божии, хотя и не снимает ответственности с тех, кто планы эти, быть может, невольно выполняет.

Отсюда и ужас Гоголя перед собственным творческим гением, испустившим из себя столько темного и мрачного, уродливого и невыносимо гнетущего, о чем он сам себе сказал, правда, вложивши это в уста легкомысленного персонажа из повести «Портрет»: «Ну, брат, состряпал же ты черта».

Повесть «Портрет», как мы уже сказали, в известном смысле, центральная как для артистического творчества самого Гоголя, так и для его философии искусства, для его, так сказать, художественного метафизического profession de foi, состоит из двух частей. Первая часть излагает трагедию гениального художника Черткова, который благодаря своей, невольной поначалу, связи с нечистой силой, с дарованным этой силой золотом, не только теряет свой дар, превращаясь в презренную и завистливую бездарность с набитыми золотом карманами, но еще гибнет столь страшным образом, что напоминает в этом смысле падшего Денницу. На это недвусмысленно указывает и сам автор «Портрета». Здесь нельзя не вспомнить о «Страшной Мести» Гоголя, которая есть не что иное, как трагедия зависти, того чувства, которое погубило Денницу, несомненно изначала позавидовавшего безгрешному Артисту всех артистов, самому Господу Богу (поэту — теургу), Творцу неба и земли. И задумавшего все это испортить, изгадить и уничтожить совершенно, как это делает в малом виде художник Чертков, подражающий уже не «Великому Бедняку», как назвал Господа гениальный католик Леон Блуа, но «презренному лжебогачу» — сатане. Вторая часть «Портрета» есть опыт метафизического объяснения всего происшедшего ужаса на тему: «как это могло быть?», «как это могло случиться?», «как это вообще возможно?». Обе части насыщены метафизическими размышлениями на темы о сущности искусства. Как мы уже говорили, Гоголь, необычайно чувствительный к живописи, с чем может быть связана его влюбленность в Италию, исходя из метафизики живописи, создает в «Портрете» свою философию искусства.

В первой части «Портрета» Гоголь употребляет любимый прием своего главного вдохновителя и, если угодно, литературного предка, гениального немецкого романтика и музыканта, вдохновившего также композитора Роберта Шумана — Эрнста-Теодора-Амадея Гофмана. Любимый прием обоих — Гофмана и Гоголя — начать с обыкновенной, иногда даже незначащей, иногда даже пошловатой ежедневной истории, чтобы из нее развить роскошный, причудливый и, как правило, невыносимо страшный, оккультно-прилипчивый метапсихический мир потусторонних видений и ужасов. Мало смыслящие в метафизике люди называют это «фантастикой» или, еще глупее, «выдумкой», «басней, сказками» — не понимая того, что это все только

отговорки и отписки для того, кто не хочет или не может мыслить. Отцы церкви и литургисты под именем «сатанинских фантазий», «сатанинских мечтаний» разумеют особые страшные потусторонние реальности, а вовсе не выдумки. Да и что такое выдумка? Никто из этих умников, которые, как правило, в высшей степени плохие и бездарные «психологи» и «писаки» — не пытался объяснить.

Этим бедным людишкам в «Портрете» Гоголя нельзя даже утешиться «капитализмом и классовой борьбой». Гоголь здесь всецело на стороне бедности и против «капитала», который назвал страшным даром и для олицетворения которого как раз создал страшный и гигантский образ ростовщика, несомненно дьявола.

Из второй части «Портрета» мы узнаем, что этот ростовщик-дьявол, зная, что приходит его час отправиться, как и следует, в вечный огонь и в смерть вторую, решил остаться в мире для продолжения злых своих деяний через «натуралистический» или, если угодно, реалистический, написанный свой «Портрет» — именно через его глаза, которые, как это мы знаем не только из Шопегауэра, но и из самого Священного Писания, есть «зеркало души».

Художник, которого нанимает для этой цели бесовский ростовщик, сначала увлечен своей задачей, которая подвигается у него с подозрительной легкостью, быстротой и «удачей». Глаза, действительно, получились такие, как, быть может, ни у одного художника в мире. Но чем дальше подвигается эта удача, тем чувство тошнотворного отвращения все более и более овладевает артистом. Недаром ведь русский народ назвал нечистую силу «тошной» силой. Это чувство известно всякому, кто так или иначе соприкасался с метафизическим оккультным миром. Тоска, смертная скука, мрак и в конце концов зависть и злоба всецело овладевают несчастным артистом, который попался на удочку страшному ростовщику, сам того не зная, не ведая.

В конце концов, он бросил работу, наотрез отказавшись писать, несмотря на «удачу» и маячивший в недалеком будущем колоссальный гонорар. Сатанинский ростовщик приходит в лютейшую ярость и отчаяние, бросается в ноги художнику, разоблачает перед ним в порыве отчаяния свои замыслы о желании присутствовать в мире, войдя в портрет и в его глаза, — ничего не помогает. Художник почувствовал всерьез и на самом деле, что он стоит у края той же самой бездны, которая поглотит страшного ростовщика, послушен последнему внутреннему пре-

дупреждению своей совести, он остается неумолим. Страшный ростовщик — умирает, погибает, отправив перед этим художнику свой неоконченный портрет, в который он успел переселить часть своей души.

Портрет начинает свое злое дело в мире. Прежде всего, он превращает самого артиста, кстати сказать, также иконописца и человека весьма по природе хорошего и благоговейного в омерзительного завистника и интригана, строящего пакости своему любимому ученику и добивающегося того, что последнему, хотя и очень талантливому, не поручается икона Рождества для одного из монастырей, на нее объявляется конкурс. В конкурсе принимает участие завистливый учитель и едва не одерживает победу благодаря своему огромному дару и технике. Лишь благодаря указаниям случайно подвернувшегося лица, «духовной особы», подчеркивает Гоголь, вдруг все заметили, что всем ликам на иконе художник придал бесовские глаза ростовщика.

«В картине художника точно есть много таланта», сказал он: «но нет святости в лицах, есть даже, напротив того, что-то демонское в глазах, как будто бы рукою художника водило нечистое чувство».

«Сам художник с ужасом убедился, что эти глаза, глядели так демонски сокрушительно, что он сам невольно вздрогнул».

Хотя этот позор чуть не погубил художника, однако он послужил для него и спасительным толчком. Художник сделался монахом и ему вернулся его гений. Но портрет остался в миру, и Гоголь с удивительной четкостью показывает то, что можно было бы назвать черным антипровидением, т. е. тем, как этот неистребимый и неуловимый портрет путешествует по рукам, всюду сея соблазны, зло и разрушения. Попадает он случайно, за ничтожную плату — за двугривенный — из лавки старьевщика в руки чрезвычайно одаренного, с потенцией гениальности, молодого художника Черткова.

Из рамки портрета, к тому же, при поломке его полицией, выпадает, заложенный страшным ростовщиком сверток с тысячью червонных, запрятанных туда ростовщиком на предмет соблазна будущего обладателя. Так и случилось. Чертков, хотя и мучимый страшными видениями от присутствия портрета, видениями, которые изображал такой несравненный мастер, как Гоголь, из трудолюбивого и бедного ученика академии художеств делается вне-

запно модным художником. Он зарабатывает колоссальнейшие деньги писанием, вернее малеванием пошлейших, действительно буржуазных портретов.

Со злобной иронией и хлещущим, как кнут, сарказмом Гоглоь набрасывается на эту пошлую толпу заказчиков и изображает ее уже совершенно по-гойевски. Особенно досталось дамам, которым в повести «Портрет» и принадлежит пионерство на том страшном пути, который и погубил окончательно и безвозвратно Черткова не только как художника, но и его человеческую душу. «Дамы требовали «округлить все углы, облегчить все изъянцы и даже, если можно, избежать их вовсе. Словом, чтобы на лицо можно было засмотреться, если даже не совершенно влюбиться. И вследствие этого, садясь писаться, они принимали иногда такие выражения, которые приводили в изумление художника: та старалась изобразить на лице своем меланхолию, другая мечтательность, третья, во что бы то ни стало, уменьшить рот и сжимала его до такой степени, что он обращался, наконец, в одну точку, не больше булавочной головки. И, несмотря на все это, требовали от него сходства и непринужденной естественности. Мужчины тоже были ничем не лучше дам. Один требовал себя изобразить в сильном, энергическом повороте головы; другой с поднятыми кверху вдохновенными глазами; гвардейский поручик требовал непременно, чтобы в глазах виден был Марс; гражданский сановник норовил так, чтобы побольше было прямоты, благородства в лице и чтобы рука оперлась на книгу, на которой бы четкими словами было написано: «всегда стоял за правду».

Сначала художника бросали в пот такие требования: все это нужно было сообразить, обдумать, а, между тем, сроку давалось очень немного. Наконец, он разобрался в чем было дело, и уж не затруднялся нисколько. Даже из двух, трех слов смекал вперед, кто чем хотел изобразить себя. Кто хотел Марса, он в лицо совал Марса, кто метил в Байрона, он давал ему байроновское положение и поворот. Коринной ли, Ундиной, Аспазией ли желали быть дамы, он с большой охотой соглашался на все и прибавлял уже от себя всякому вдоволь благообразия, которое, как известно, нигде не подгадит и за что простят иногда художнику и самое несходство. Скоро он уже сам начал дивиться чудной быстроте и бойкости своей кисти. А писавшиеся, само собою разумеется, были в восторге и провозглашали его гением».

Перед нами ярчайшая картина того, что можно назвать современным языком — «выполнением социального заказа и гениальностью социалистического реализма».

Надо только удивляться тому, каким образом Гоголь, несколькими мазками своей кисти, сразу превратил «благообразие» социального заказа и прелести социалистического реализма в скопище гойевских харь и морд.

Совершенно ясно также и то, что при наличии так называемого социального заказа, который существует при всех строях и при всех режимах, художнику от него грозит смертельная опасность: «коготок увяз — всей птичке пропасть» и Чертков пропал безвозвратно. С непостижимой силой духовидца пневматолога Гоголь передает его последние судороги.

В один ужасный день, при взгляде на картину действительно гениальную, Чертков понимает, что он погиб, что он уже не гений и нет ему возврата. Оставалось ему еще одно: использовать свой страшный опыт и перелить его в создание артиста, но вот именно этого у него и не получилось. С мучительными точностью и последовательностью Гоголь рисует этот ужас, который он универсализирует, показывая, что вообще сделалось с человеческой душой, которая несомненно поначалу, как образ Божий, гениальна по природе. Гоголь кончает первую часть «Портрета» изображением адских мучений, которые даже он, с его нечеловеческим гением, изобразил так ярко всего только один раз в «Страшной Мести». Обращаемся к «Портрету», который действительно есть портрет «падшего ангела».

«С очей его вдруг слетела повязка, но уже было поздно». И это «уже поздно» Гоголь передает как никто.

«Боже, и погубить так безжалостно лучшие годы своей юности, истребить, погасить искру огня, может быть теплившегося в груди, может быть развившегося бы теперь в величии и красоте, может быть так же исторгнувшего бы слезы изумления и благодарности! И погубить все это, погубить без всякой жалости! Казалось, как будто в эту минуту разом и вдруг ожили в душе его те напряжения и порывы, которые некогда были ему знакомы.

Он схватил кисть и приблизился к холсту. Пот усилия проступил на его лице. Весь обратился он в одно желание и загорелся одною мыслию: ему хотелось изобразить отпадшего ангела. Эта идея была более всего согласна с состоянием его души. Но увы! фигуры его, позы, группы, мысли ложились принужденно и несвязно. Кисть его и воображение слишком уже заключились в одну мерку, и бес-

сильный порыв преступить границы и оковы, им же самим на себя наброшенные, уже отзывался неправильностью и ошибкою. Он пренебрег утомительную, длинную лестницу постепенных сведений и первых основных законов будущего великого артиста. Досада его проникла. Он велел вынесть прочь из своей мастерской все последние произведения, все безжизненные модные картинки, все портреты гусаров, дам и статских советников. Заперся один в своей комнате, не велел никого впускать и весь погрузился в работу. Как терпеливый юноша, как ученик, сидел он за своим трудом. Но как беспощадно — неблагодарно было все то, что выходило из под его кисти! На каждом шагу он был останавливаем незнанием самых первоначальных стихий.

Простой, незначащий механизм охлаждал весь порыв и стоял неперескочимым порогом для воображения. Кисть невольно обращалась к затверженным формам, руки складывались на один заученный манер, голова не смела сделать необыкновенного поворота, даже самые складки платья отзывались вытверженным и не хотели повиноваться и драпироваться на незнакомом положении тела. И он чувствовал и видел это сам»!

Еще не дошел Чертков до края бездны «в которую стремглав свалился», но уже было видно, в чем заключался механизм его гибели как художника. Поспешив из мотивов корысти и славолюбия приобрести поверхностную технику, которая даже совсем не есть техника, но всего лишь «набившаяся», привыкшая рука, над которой он еще смеялся в молодости — Чертков сделался дурным ремесленником без знаний. Ведь знания в искусстве (особенно в живописи и еще больше в музыке) нужны именно для того, чтобы приобрести свободу, расковать крылья и не тратить бесплодное время на открытие давно уже открытых Америк», но открывать действительно новое — это возможно лишь тогда, когда артист обстоятельно знаком со старым, уже сделанным и когда — так же как в науке — он может высоко подняться лишь потому, что сам стоит на плечах великанов. Характернейшая черта опошлившегося отяжелевшего и потерявшего дар Черткова есть именно издевательство: пустое, тупое, невежественное — над классиками, Впрочем, утративши талант, или сковав его — что одно и то же, — особенно «социальным заказом», нельзя получить помощи и от классиков. Какие там классики, если пошляк замкнул свое сердце от Духа Божия.

Но наступило время расчета и подведения итогов,

наступило время «частного суда» и мытарств, наступило время страшного пути, который для Черткова означал стремительный полет вниз головой в адскую бездну. Таковы последствия «социального заказа».

«Но точно ли был у меня талант?» сказал он наконец: «не обманулся ли я?» И произнесши эти слова, он подошел к прежним своим произведениям, которые работались когда-то так чисто, так бескорыстно, там, в бедной лачужке на уединенном Васильевском острову, вдали людей, изобилия и всяких прихотей. Он подошел теперь к ним и стал внимательно рассматривать их все, и вместе с ними стала представать в его памяти вся прежняя бедная жизнь его. «Да», проговорил он отчаянно: «у меня был талант. Везде, на всем были его признаки и следы...». Мы подходим теперь к следующему — более страшному этапу мытарств Черткова, к тому, что можно и должно назвать «социальным подкупом» и «социальной угрозой». Ибо бесовская, безликая, бессмысленная масса, которую часто величают, да еще с большой буквы, с идиотским благоговением «народом», через своих таких же бессмысленных и пошлейших вожаков, уверена, что социальным подкупом и социальной угрозой можно создать талант и даже гений.

Ничего не смысля ни в таланте, ни в гении, они, например, не понимают той основной истины, что не масса и не так называемый народ, так называемая нация, даже не так называемая земля создает гения, но что гений создает и народ, и нацию, и землю. «Не вы меня избрали, а Я вас избрал», говорит Иисус Христос, представитель высочайшей гениальности и ее раздаватель.

«Он остановился и вдруг затрясся всем телом: глаза его встретились с неподвижно-вперившимися в него глазами. Это был тот необыкновенный портрет, который он купил на Щукином дворе. Все время он был закрыт, загроможден другими картинами и вовсе вышел у него из мыслей. Теперь же, как нарочно, когда были вынесены все модные портреты и картины, наполнявшие мастерскую, он выглянул наверх вместе с прежними произведениями его молодости. Как вспомнил он всю странную его историю, как вспомнил, что некоторым образом он, этот странный портрет, был причиной его превращения, что ДЕНЕЖНЫЙ КЛАД, полученный им таким чудесным образом, родил в нем суетные побуждения, погубившие его талант — почти бешенство готово было ворваться в его душу».

Ведь и сам портрет, и то, что в нем таилось — все это было по отношению к наделенному гениальным даром

Черткову чем-то вроде черного антипровидения и черного ангела-губителя, высланного сатаной против светлого провидения и ангела хранителя... Чертков еще не настолько погиб, чтобы влюбиться в своего губителя и служить ему черные мессы. Он возненавидел его лютейшей ненавистью. Но это была ненависть запоздалая, а потому и бесплодная. Душа Черткова была опустошена безнадежно и уже не человеческий суд, а Божий произнес над ним роковое определение: «рака» — пустой человек.

«Он в ту же минуту велел вынести прочь ненавистный портрет. Но душевное волненье от того не умирилось: все чувства и весь состав были потрясены до дна, и он узнал ту ужасную муку, которая, как поразительное исключение, является иногда в природе, когда талант слабый силится выказаться в превышающем его размере и не может выказаться, ту муку, которая в юноше рождает великое, но, в перешедшем за грань мечтаний, обращается в бесплодную жажду, ту страшную муку, которая делает человека способным на ужасные злодеяния. Им овладела ужасная зависть, зависть до бешенства. Желчь проступала у него на лице, когда он видел произведение, носившее печать таланта. Он скрежетал зубами и пожирал его взором василиска. В душе его возродилось самое адское намерение, какое когда-либо питал человек, и с бешенной силой бросился он приводить его в исполнение. Он начал скупать все лучшее, что только производило художество.

Купивши картину дорогою ценою, осторожно приносил в свою комнату и с бешенством тигра на нее кидался, рвал, разрывал ее, изрезывал в куски и топтал ногами, сопровождая смехом наслаждения. Бесчисленные собранные им богатства доставляли ему все средства удовлетворять этому АДСКОМУ желанию. Он развязал все свои золотые мешки и раскрыл сундуки. Никогда ни одно чудовище невежества не истребило столько прекрасных произведений, сколько истребил этот свирепый мститель».

Наконец, настоящее слово произнесено: это месть красоте за то, что она красота, это ХУЛА НА СВЯТОГО ДУХА. И это происходит всякий раз, когда Красоту из финальной цели превращают в средство чего бы то ни было, хотя бы прикрываясь самыми высокими мотивами.

И так «Месть», и «Страшная Месть»! Гоголь ее и написал. Изумительная украинская легенда, написанная им на эту тему, пожалуй, по выполнению и по образам вечной гибели и вечной муки еще страшнее «Портрета», и с ней

может поспорить только один «Вий» Собственно, эти три вещи и составляют тот страшный триножник, на котором Гоголь утвердил свой, созданный им, но внушенный свыше посланным им даром, образ ада.

«Ну брат, состряпал ты черта». И в «Портрете», и в «Страшной Мести» фигурируют старики. Впрочем, и в «Вие» отцом, несомненно символическим, «Ужасной Ведьмы», красавицы панночки, является жестокий дряхлый старик.

Мы уже упоминали Плюшкина; образ скряги Плюшкина — самое жуткое и самое сатанинское из того, что примерещилось Гоголю в «Мертвых Душах». Кстати, какое ужасающее и какое верное наименование: уже в заглавии самой «поэмы», отнюдь не романа, в концентрированном виде дано все. Эта амартологическая (т. е. связанная с учением о грехе) метафизика старости у Гоголя должна быть учтена критиком, исследователем, философом и богословом самым серьезным образом.

В изображении развития духовной болезни Черткова, уже вступившего на самый худший из путей мытарств, ведущих на дно адово, видно, что он есть образ тех развязанных в Апокалипсисе Иоанновом адских сил, которыми «небо» карает растленную грехом и пошлостью землю, поддавшуюся «мерзости и нечистоте» вавилонской блудницы. Кстати, не забудем, что Чертков — типичное произведение этой самой вавилонской блудницы.

«Казалось, как будто разгневанное небо нарочно послало в мир этот ужасный бич, желая отнять у него всю его гармонию. Эта ужасная страсть набросила какой то страшный колорит на него: «вечная желчь присутствовала на лице его. Хула на мир и отрицание изображалось само собой в чертах его. КАЗАЛОСЬ, в нем ОЛИЦЕТВОРИЛСЯ тот СТРАШНЫЙ ДЕМОН, которого ИДЕАЛЬНО ИЗОБРАЗИЛ Пушкин. Кроме ядовитого слова и вечного порицания, ничего не произносили его уста. Подобно какой-то гарпии, попадался он на улице, и все его даже знакомые, завидя его издали, старались увернуться и избегнуть такой встречи, говоря, что она достаточна отравить весь день». Казалось, здесь Гоголь достиг предельного пункта. Чувство художественной апполлинистической меры, может быть, требовало бы действительно такой остановки. Но великому гению-духовидцу здесь было не до Аполлона и не до требований формального совершенства. Он собирается с последними силами и дорисовывает последние минуты

земных конвульсий духовного самоубийцы, уже перешедшего грань, идущую к вечным эоническим мукам.

«Припадки бешенства и безумия начали сказываться чаще и, наконец, все это обратилось в самую ужасную болезнь». С необычайной тонкостью и художественной интуицией Гоголь здесь нам показывает, что не болезнь тела и души приводит к духовной катастрофе, но наоборот «духовное падение» привело к душевной и телесной болезни.

«Жестокая горячка, соединенная с самою быстрою чахоткою, овладели им так свирепо, что в три дня оставалась от него одна только тень. К этому присоединились все признаки безнадежного сумасшествия. Иногда несколько человек не могли удержать его. Ему начали чудиться давно забытые живые глаза необыкновенного портрета, и тогда бешенство было его ужасно. Все люди, окружавшие его постель, казались ему ужасными портретами. Он двоился, четверился в его глазах. Все стены казались увешаны портретами, вперившими в него свои неподвижные, живые глаза. Страшные портреты глядели с потолка, с полу, комната расширялась и ПРОДОЛЖАЛАСЬ БЕСКОНЕЧНО, чтобы более вместить этих неподвижных глаз. Доктор, принявший на себя обязанность его пользовать и уже несколько наслышавшийся о страшной его истории, старался всеми силами отыскать тайное отношение между грезившимися ему привидениями и происшествиями его жизни, но ничего не мог успеть. Больной ничего не понимал и не чувствовал, кроме своих терзаний, и издавал одни ужасные вопли и непонятные речи. Наконец, жизнь его прервалась в последнем, уже безгласном порыве страдания... Труп его был страшен. Ничего тоже не могли найти от огромных его богатств. Но, увидевши изрезанные куски тех высоких произведений искусства, которых цена превышала миллионы, поняли ужасное их употребление».

Еще задолго до Д. И. Писарева, проделавшего в критике с произведениями Пушкина то же, что Чертков с произведениями гениев живописи, Гоголь показал демонологические корни той страшной язвы, которую «демоны глухонемые» считают только социально политическим направлением, заслуживающим, даже с их точки зрения, одобрения в качестве «прогрессивного».

Мы здесь упомянули о развращении искусства «мерзостью и нечистотой» «вавилонской блудницы». Трагедию на эту тему Гоголь изобразил в повести «Невский Про-

спект». Из этого произведения, так же, как и из многих других, до «Мертвых Душ» включительно, Гоголь изъял так называемый фантастический, в действительности же глубоко реалистический элемент адских видений, харь и рож и оставил лишь одни «свиные рыла» — как в финале «Ревизора», примерещившиеся, заведенному мелким бесом — Хлестаковым в невылазное болото, городничему. В повести «Невский Проспект» тоже выведен художник, но уже полная противоположность Черткову, наивное, несчастное, чистое, как Моцарт, дитя. Но и его не пощадила злая сила. Он захвачен чистой, идеальной, самой романтической, в хорошем смысле этого слова, любовью к красавице, к молодой семнадцатилетней красавице, оказавшейся уже пошлой и опытной в своем ремесле обитательницей непотребного дома. Угадать конец не трудно. И как жутко то, что несмотря на все различие между Пискаревым и Чертковым, не только их самоубийственный конец, но и предсмертные мучения как будто бы одни и те же. Оно и понятно: изобретатель этих мучений один и тот же... Это — «дух самоуничтожения и небытия», по выражению Достоевского. С этим именем мы переходим уже к иному этапу — как в истории русской художественной прозы, в частности романа, так и в ее богословской метафизике и демонологии.

«МЕРТВЫЕ ДУШИ» ГОГОЛЯ И ПРОБЛЕМА ГРЕХА.

Как мы уже видели, основная тема Гоголя есть сатана, грех, страшный суд, т. е. ДЕМОНОЛОГИЯ и АМАРТОЛОГИЯ (учение о грехе). Амартология, как это видно из всей совокупности Священного Писания, Нового Завета и патрологической письменности, органически связана с СОТЕРИОЛОГИЕЙ, т. е. учением о спасении. Действительно, сознание себя грешником, т. е. неправым по отношению к Богу и к ближнему, нарушителем двух важнейших заповедей, на которых основано «все» — есть основное условие спасения. Скриптуральная письменность не устает повторять в самых разнообразных вариантах, что отсутствие сознания своей греховности, т. е. предельная форма гордыни и лицемерия (фарисеизма) есть верный путь к гибели. Если перенести эту истину в план учения о человеке, в план антропологический, то это будет означать всестороннее опустошение, изуродование и опошление человеческой личности с ее финальной гибелью. Вот почему зна-

чение Гоголя так огромно в богословском метафизическом смысле. Оно не только огромно, оно — первостепенно. И тягчайшая жертва, которую принес Гоголь, погубив свою жизнь ради «единого на потребу», принесла, приносит и будет еще приносить самые обильные плоды.

Грех — это то, что направлено против жизни вечной, которая есть Закон Божий. И в этом смысле и надо понимать слова первого послания св. ап. Иоанна «грех есть беззаконие» (I Иоанн 3, 4), а не в смысле ветхозаветного законничества, которое поглощено «исполнением» новозаветным. Поэтому «изобретатель греха», по выражению св. Григория Нисского, есть «имущий державу смерти» (Евр. 2, 14).

Отсюда огромное значение и глубочайший символизм выражения «Мертвые Души». Всем известно восклицание Гоголя, которым заканчивается повесть о том «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «скучно жить на этом свете, Господа...» Шаг за шагом Гоголь вскрывает полное «отсутствие соли» в душах обоих соперников, из которых, можно сказать, оба один хуже другого, равно как и ничтожная, действительно посмеяния достойная, тема их ссоры из за «гусака». Отсутствие соли, т. е. любви, делает их невыносимо пошлыми, скучными и пустыми. Даже совершенно невозможно себе представить, как эти «Мертвые Души» могут ожить. Нужны такие средства, о которых мы и понятия не имеем и которые находятся лишь в Божией власти. Впрочем, Гоголь делает намек и на такие души, которые «не просыпаются ни в каком случае», следовательно, которые не будут разбужены и звоном архангельской трубы. Как мы дальше увидим, Достоевский в своей ужасающей повести «Бобок» изображает такое состояние.

«Боже, как грустна наша Россия»!

Это — тоже всем известное восклицание Пушкина по прочтении первого тома «Мертвых Душ», тему которых дал Гоголю сам же Пушкин, как и тему «Ревизора» — грандиозной, религиозной, символической, театральной пьесы о страшном суде.

«Мертвые Души» — это произведение, стоящее в русской литературе совершенно особняком. Сам Гоголь назвал это свое, в известном смысле, центральное произведение «поэмой», а не романом. И действительно, хотя структура и техника «Мертвых Душ», их словесная живопись оказали широчайшее влияние на всю последующую русскую прозу, а значит, и на роман, сам термин «роман»

этому произведению Гоголя не подходит. Прежде всего, любовь к женщинам, составляющая, как правило, основу всякого романа и большинства повестей, здесь не играет абсолютной никакой роли. Да и к тому же женщины, или, если угодно, «дамы», поскольку они приведены и обрисованы Гоголем с присущим ему мастерством — лишь пополняют комплект «Мертвых Душ». В первом томе мелькает хорошенькое личико шестнадцатилетнего ребенка, губернаторской дочки, за которой так глупо и неловко пытается ухаживать Чичиков, конечно, без малейшего шанса на ответ, и которая лишь просто еще не успела умереть духовно, хотя Гоголь показывает, что это событие не заставит себя долго ждать.

Во втором томе тенью мелькает Улинька — дочь генерала Бетрищева, типичного комического генерала. Нельзя считать, как это принято утверждать, что ее образ не «удался». Для этого у нас слишком мало данных. Она мелькает легкой тенью как в жизни Тентетникова, так и перед лицом ничего не смыслящего в этих делах Чичикова и ее отца. Но в этой тени, несомненно, есть что-то положительное, солнечное, эфирное и безгрешное, и абсолютно целомудренное; ее эфирная душа отчасти сродни Катерине из «Страшной Мести», и это вообще очень характерно для Гоголя, у которого положительные женские типы все эфирны и недовоплощены», не по причине отсутствия таланта, но, очевидно, вследствие особой установки автора по отношению к этой поистине великой тайне вечно девичьего, как символа безгрешной человеческой души, независимо от того, в ком она поселена, в женщине или в мужчине.

Ясно только одно, что «дамы» в «Мертвых Душах» совершенно лишены этой, так сказать, внутренней — «Катерины» или «Улиньки», и в этом заключается их принадлежность к «дамской» категории. Ядовито, до беспредельности, Гоголь дает понять, что одна из них, конечно, представляющая всех, всю «дамскую категорию», «влюбилась» в Чичикова и написала ему соответствующее, т. е. совершенно идиотское письмо, хорошо известного рода, только потому, что пронесся слух о миллионах Чичикова. Стало быть, здесь была влюбленность в толстый бумажник Чичикова, искупавший его толстую наружность, решительно не нравившуюся дамам. При таком положении женского, или лучше сказать, «дамского вопроса», в центральном произведении Гоголя, конечно, не может быть

и речи о романе. Это действительно «поэма». Но о чем?

Если принять во внимание всю совокупность текстов рукописных обрывков Гоголя, до нас дошедших после жуткого автодафе, приходишь к заключению, что в этой поэме речь идет о судьбе души Чичикова, кажется, больше всех испошлившегося и духовно погибшего, но наделенного одним свойством, которое способно произвдить чудеса — как светлые так, и темные. Это свойство — железная воля и настойчивость. Сам Гоголь подчеркивает посредственность собственно умственных способностей Чичикова.

«Потребовавши самый легкий ужин, состоявший только в поросенке, он тотчас же разделся и, забравшись под одеяло, заснул сильно, крепко, заснул чудесным образом, как спят одни только те счастливцы, которые не ведают ни геморроя, ни блох, ни СЛИШКОМ СИЛЬНЫХ УМСТВЕННЫХ СПОСОБНОСТЕЙ».

Эти слова, которыми заканчивается 6-я глава первого тома «Мертвых Душ», конечно, напоены самой злой, беспощадной и безнадежной иронией, как известно — аффектом философским. Здесь изображена душа уже настолько мертвая, что ее временный сон уже напоминает и символизирует сон вечный. Поросенок здесь упомянут не спроста: сам Чичиков и душой и телом мало чем отличается от поросенка, которого он съел — и Гоголь не устает повторять это на каждом шагу своей поэмы. Наружность Чичикова как «приобретателя» в своей основе играет в «поэме» несомненно первенствующую роль. Гоголь подчеркивает ее одновременно внешнее благообразие и крайнюю степень отвратительности.

Впервые эта подлинно амартологическая тема, как мы видим, поставлена Гоголем, ибо Чичиков есть, если так можно выразиться, общая формула «цивилизованного человека».

«Мертвые Души», как и некоторые другие великие произведения мировой письменности (и, в частности, в русской литературе), остались незаконченными (как будто бы) так же, как гениальная «Русалка» Пушкина и не менее гениальный «Штосс» Лермонтова. Про эти произведения можно сказать, что их «незаконченность» есть их великая удача. Что же касается «Мертвых Душ», то катастрофа, постигшая второй том, должна, по всей вероятности, быть признанной в своем роде удачей, хотя и страшным несчастьем для Гоголя. Но ведь несчастьем для Гоголя было уже то, что он родился. Судя по всему, Гоголь имел намерение

космически планетарно раздвинуть рамки «Мертвых Душ» и закончить грандиозным мажорным финалом — вроде мажорного финала в «Девятой Симфонии» Бетховена.

И если можно сомневаться в абсолютной удаче такого финала даже у Бетховена, то можно сомневаться в возможности такого же финала у Гоголя. Есть задачи, которых трудность превосходит все человеческие возможности, покуда человек только человек. Гоголь хотел изобразить полное покаяние и полное преображение Чичикова. Это такой духовно «алхимический переворот», который не только нельзя себе вообразить, но даже нельзя себе представить в виде намека. И действительно, то что мы знаем о судьбе Чичикова и его душе во втором томе его «Мертвых Душ» — история с подделкой завещания, история с «фраком наваринского пламени и дыма», история с арестом Чичикова — все это показывает, что Чичикову до переворота было как до звезды небесной далеко, а между тем это уже был решительный момент второго тома «Мертвых Душ».

Итак, «Мертвые Души» не удались, но это была такая же гениальная неудача, как и вообще неудача всего того, для чего нет финала в земной временной жизни. В известном смысле ведь «не удалась» и жизнь Господа Иисуса Христа. И на эту тему замечательную, можно сказать, гениальную проповедь сказал в вечерню Великой Субботы у святой Плащаницы отец Сергий Булгаков, призывая склониться у кровавого гроба нашего Спасителя и Друга всех тех, кто чувствовал свою жизнь разбитой и неудавшейся. А не разбитой и удавшейся бывает только жизнь пошляков, мерзавцев и бездарностей.

Но есть и Божий суд, наперсники разврата!
Есть грозный Судия: Он ждет,
Он недоступен звону злата
И мысли и дела Он знает наперед.
Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:
Оно вам не поможет вновь,
И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!

Ведь во главе всех подлинных поэтов стоит проливший Свою праведную кровь во искупление многих воплощенный Логос.

«Мертвые Души» как целое «не удались». Но зато в них есть несколько вполне удачных закругленных, законченных, вполне аполлинистических эпизодов.

Сюда надо отнести все, что связано с брожением умов по поводу Чичикова: и «Повесть о капитане Копейкине», жизнеописание Чичикова, повесть о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче, коммуна полковника Кошкарева и ряд ярчайших мелочей в этом роде и духе, большей частью сюрреалистического стиля и символического значения и смысла.

Совершенство структуры в художественных произведениях, и особенно в искусстве слова, определяется мотивами внутренними и мотивами внешними. Под «мотивами внутренними» мы разумеем здесь духовную вескость стимулов творчества и их глубину, их морально-эстетическую и познавательную эффективность. Под «мотивами внешними» мы разумеем здесь то, что Флобер именовал «демоном совершенства» — со включением требований хорошего вкуса и хорошего стиля, до специальных чисто языковых качеств экспрессии.

Идея Бога, особенно в связи с идеей богоподобия и принципиального всемогущества человека, идея веры, переставляющей горы, идея бессмертия души и вечной жизни и вечного совершенствования человеческой личности — все это настолько дерзновенные, даже дерзкие, настолько беспредельно смелые, так много дающие пищи уму, сердцу и эстетическому чувству идеи, что сравнительно с ними противоположные им идеи безбожия, безверия, животности человека, его абсолютной смертности, а потому и неминуемой перспективы ПОЛНОГО уничтожения рода человеческого в будущем, идеи ограниченности сил человека, все это представляется робким, трусливым, унизительным для человеческого достоинства, настолько уродливым и бездарным, что действительно упорно держаться за них могут либо только робкие умом и духом, совершенно лишенные эстетического чувства, или же, что еще хуже, низкопоклонники, карьеристы, жалкие консерваторы, повторяющие давно заезженные азы материализма и безбожия.

Недаром известный проф. Д. И. Чижевский в своей книге «Гегель в России» показал, что так наз. «просветители (радикалы) и их противники «консерваторы» из лагеря цензоров Николая I, гнавшие Гоголя, в сущности совершенно одного и того же духа. И в биографии Чичикова Гоголь показал, что и те, и другие исходят и приходят к одному и тому же чичиковскому, то есть мошенническому бесчестному духу, или лучше говоря, духу бесчестья.

Гоголь показывает, что с самых ранних детских лет Чичиков воспитывается в затхлой полицейской атмосфере лицемерия и скуки, полного отсутствия ласки и любви, в самой омерзительной форме «домостроевщины» низкого подбора.

«Жизнь при начале взглянула на него как-то кисло-неприютно, сквозь какое-то мутное, занесенное снегом окошко: ни друга, ни товарища в детстве! Маленькая горенка с маленькими окнами, не отворявшимися ни в зиму, ни в лето, отец больной человек, в длинном сюртуке на мерлушках и в вязаных хлопанцах, надетых на босую ногу, беспрестанно вздыхавший, ходя по комнате, и плевавший в стоящую в углу песочницу, вечное сидение на лавке, ...вечная пропись перед глазами: «не лги, послушествуй старшим и носи добродетель в сердце». Вечное шарканье и шлепанье по комнате хлопанцев, знакомый, но всегда суровый голос: «опять задурил», отзывавшийся в то время, когда ребенок, наскуча однообразием труда приделывал к букве какую-нибудь кавыку или хвост; и вечно знакомое всегда неприятное чувство, когда вслед за сими словами краюшка уха его скручивалась очень больно ногтями длинных протянувшихся сзади пальцев: вот бедная картина первоначального его детства, о котором едва сохранил он бледную память».

Когда же после таких прописей и таких воспоминаний об отце он поступил в училище, то получилось не лучше, а пожалуй хуже.

«Надобно заметить, что учитель был БОЛЬШОЙ ЛЮБИТЕЛЬ ТИШИНЫ И ХОРОШЕГО ПОВЕДЕНИЯ и ТЕРПЕТЬ не МОГ УМНЫХ и ОСТРЫХ МАЛЬЧИКОВ. Ему казалось, что они непременно должны над ним смеяться. Достаточно было тому, который попал на замечание со стороны остроумия... только пошевельнуться, или как-нибудь ненароком мигнуть бровью, чтобы подпасть вдруг под гнев. Он его гнал и наказывал немилосердно.

«Я, брат, из тебя выгоню заносчивость и непокорность!», говорил он, «я тебя знаю насквозь, как ты сам себя не знаешь. Вот ты у меня постоишь на коленях, ты у меня поголодаешь!». И бедный мальчик, сам не зная за что, натирал себе колени и голодал по суткам. «Способности и дарования — это все вздор», говаривал он: «я смотрю только на поведение. Я поставлю полные баллы во всех науках тому, кто ни аза не знает, да ведет себя похвально, а в ком я

вижу дурной дух, да насмешливость, я тому нуль, хоть он Соломона заткни за пояс!». Так говорил учитель, не любивший насмерть Крылова за то, что он сказал: «по мне, уж лучше пей, да дело разумей»!..

Такой учитель был вполне подстать ученику, относительно которого Гоголь дает такую характеристику:

«Особенных способностей в какой-нибудь науке в нем не оказалось, отличался он больше прилежанием и опрятностью; но зато оказался в нем большой ум с другой стороны, со стороны практической. Кроме того, надо принять во внимание практическое наставление, данное Чичикову отцом перед вечной разлукой:

«Смотри же, Павлуша, учись, не дури, не повесничай, а больше всего угождай учителям и начальникам. Коли будешь угождать начальнику, то хоть и в науке не успеешь и таланту Бог не дал, все пойдешь в ход и всех опередишь. С товарищами не водись, они тебя добру не научат. А если уж пошло на то, так водись с теми, которые побогаче, чтобы при случае могли быть тебе полезными. Не угощай и не потчевай никого, а веди себя лучше так, чтобы тебя угощали, а больше всего береги и копи копейку, эта вещь надежнее всего на свете. Товарищ или приятель тебя надует и в беде тебя первый выдаст, а копейка не выдаст, в какой бы беде ты ни был. Все сделаешь и все прошибешь на свете копейкой». Удивительно ли, что при таком родителе и при таком профессоре из Чичикова вышел первоклассный мошенник и подлец, к тому же абсолютно лишенный сердца и совести. Он берется за службу и здесь тоже обнаруживает себя как хитрейший пройдоха и плут, не знающий ни чести, ни совести, ни сострадания.

«В это же время был выгнан из училища за глупость или другую вину бедный учитель, любитель тишины и похвального поведения. Учитель с горя принялся пить, наконец и пить ему было не на что, больной, без куска хлеба и помощи пропадал где-то в нетопленной, забытой конуре. Бывшие ученики его, умники и остряки, в которых ему мерещилась беспрестанно непокорность и заносчивое поведение, узнавши о жалком его положении, собрали тут же для него деньги, продав даже многое нужное. Один только Павлуша Чичиков отговорился неимением и дал какой-то пятак серебром, который тут же товарищи ему бросили, сказавши: «Эх ты, жила!».

Можно побиться об заклад, что девяносто пять процентов из читателей Гоголя не понимали, не понимают и впредь никогда не поймут, почему это так худо со стороны отца Чичикова и его учителя, «любителя тишины и хорошего поведения», давать такие наставления ученику: ведь из него же выработается вполне благонадежный член общества, который никогда нигде не замутит и будет ходить тихо как кот, таская все потихоньку без шума и скандала. До сих пор для огромного большинства и педагогов, и профессоров, занимающих высокие посты и назначающих себе воспреемников, Чичиков только и является единственно приемлемой личностью, даже идеалом и «ведущим образом». Его же противники — умники и остряки, у которых талантливость соединена с добрым сердцем, с точки зрения таких педагогов, имеют двойной недостаток: быть острым и помогать ближнему, да это же разбой, пожар.

«Или в его душе Сам Бог возбудит жар
К искусствам творческим высоким и прекрасным,
Они тотчас — разбой, пожар,
И прослывешь у них мечтателем опасным.»

Здесь Гоголь, как великий амартолог, объединил и привел к одному знаменателю — вне школ, партий, убеждений, состояний — все то страшное, серое, безликое, бездарное и бессовестное, безлюбовное, холодное, злодейское, убийственное, человеконенавистное, что можно объединить одним термином блаж. Августина: «масса пердиционис — масса, предназначенная к погибели». Мы знаем из Св. Писания, каково отношение к таким людям, представителям этой массы и к самой массе Самого Господа Бога и что им уготовано:

«О, если б ты был холоден, или горяч! Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих. Ибо ты говоришь: «я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды». А не знаешь, что ты несчастен и жалок, и нищ и слеп и наг» (Иоанн Откр. 3, 15-17).

«Число их как песок морской. И вышли на широту земли и окружили стан святых и город возлюбленный. И ниспал огонь с неба от Бога и пожрал их.»

А диавол, прельщавший их, ввержен в озеро огненное и серное, где зверь и лжепророк, и будут мучиться день и ночь во веки веков». (Иоанн Откр. 20, 7-10).

И главный ужас в том, что есть люди — и как их много, которые уверены, что рай именно предназначен

для чичиковых, для его отца и учителя, любителя тишины и хорошего поведения, а что мучиться будут только умники и остряки и таланты и гении, те самые, которые помогли бедному дураку, и которые, несомненно, будут и молиться за него после его смерти. А Чичикову не до молитв. Ему нужно зашибать копейку, которой многие и многие молятся, как Богу, хотя и уверены при этом, что чрезвычайно благочестивы и поступают так, как нужно. В общем такова картина греха, нарисованная Гоголем.

Этим несомненно и объясняется тот страшный факт, что его так возненавидели и не пожелали понять ни справа, ни слева, ни посредине. Но зато Достоевский, прямой продолжатель и наследник Гоголя по линии амартологии, довершил картину сатаны, как мелкого беса, который отнюдь «не гремит и не блистает», как падший ангел, но просто — седеющий джентельмен, очень хорошего характера, приживал, готовый поддакивать любому господину, и вообще приятная во всех отношениях личность. Но сказано: «горе вам, если все будут о вас говорить хорошо».

На этом можно было бы и остановиться, ибо нам ясна теперь не только амартология Гоголя, но и его эсхатология — учение о последних вещах и о загробной судьбе мелкой, серой, самодовольной, богоненавистной и человеконенавистной пыли, о которой сказано:

«И не дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнем.»

Громадная заслуга Гоголя в том, что он показал не только как выглядят те, которым «не дано дышать божественным огнем», но и почему они не хотят дышать и каково происхождение тех, кто не хочет дышать божественным огнем и преследует тех, кто им дышит, хоть подчас уверены в том, что они-то и являются избранниками божественного огня.

Чичиков — ходит в церковь, но как и для чего? — А «как все».

«Наконец, он пронюхал его домашнюю семейственную жизнь, узнал что у начальника была зрелая дочь, с лицом тоже похожим на то, как будто бы на нем происходила по ночам молотьба гороху. С этой-то стороны придумал он навести приступ. Узнал, в какую церковь приходила она по воскресным дням, становился всякий

раз насупротив ее, чисто одетый, накрахмаливши сильно манишку, и дело возымело успех»...

«...Устроилось дело так, что Чичиков переехал к нему в дом, сделался нужным и необходимым человеком, закупал и муку и сахар, с дочерью обращался как с невестой, повытчика звал папенька и целовал его руку. Все положили в палате, что в конце февраля перед Великим Постом будет свадьба. Суровый повытчик стал даже хлопотать за него у начальства, и через несколько времени сам он стал повытчиком на одно открывшееся вакантное место. В этом, казалось, и заключалась главная цель связей его с старым повытчиком; потому что тут же сундук свой он отправил секретно домой, а на другой день очутился на другой квартире. Повытчика перестал звать папенькой и не целовал больше его руки, а о свадьбе дело замялось, как будто вовсе ничего не происходило. Однако же, встречаясь с ним, он всякий раз жал ему руку и приглашал к себе на чай, так что старый повытчик, несмотря на вечную неподвижность и черствое равнодушие, всякий раз встряхивал головою и произносил себе под нос: «надул, надул чертов сын!».

Здесь это слово совсем звучит и не тщетно и вовсе не бранно. Здесь Гоголь просто констатирует факт. ЧИЧИКОВ ДЕЙСТВИТЕЛЬНО и в БУКВАЛЬНОМ СМЫСЛЕ ЭТОГО СЛОВА есть ЧЕРТОВ СЫН. А за рогами, за когтями, за копытом и за превращением милой мордашки, которой так любуется ее же обладатель, в настоящую бесовскую харю дело не станет. У вечности времени много.

Если «свет желает быть обманутым», то зато «Бог поругаем не бывает». И страшно подумать что будет с теми, о которых сказано:

«Ваш отец дьявол» (Иоанн 8, 45). И главное дело дьявола — именно надувать, лгать, хитрить, изворачиваться, подличать и клеветать, и прежде всего на Бога, возводя на Творца и Спасителя, обнищавшего ради творения и спасения своей возлюбленной твари, будто бы Он деспот и завистник, каратель и палач.

Часть вторая

**Сладкозвучие Тургенева. Трагедия Достоевского.
Скандал Толстого.**

Глава первая.

СЛАДКОЗВУЧИЕ И. С. ТУРГЕНЕВА.

Совершенно особое положение Гоголя и невозможность творчески подражать ему вряд ли дает возможность вывести из него русский роман и так или иначе ввести его в филиацию, подводящую к «классическому», русского романа большого стиля, который французы называют: «Roman du grand style», и где на широком полотне, или, если угодно, в ряде полотен, развиваются судьбы целых поколений и семейств. Ядром или семенем такого романа является «Капитанская Дочка» Пушкина и по своему содержанию, и по гениальности выполнения, по необычайному литературному благолепию, благозвучию и художественной честности и простоте. За этим романом и за его автором, пожалуй, вернее всего будет назвать Тургенева.

Мы знаем, что ныне этот писатель не в моде у тех, кто делает погоду на большом литературном рынке, именно в области романа. Впрочем, в настоящее время большой роман в стиле Бальзака, Достоевского или Толстого вообще невозможен по целому ряду причин. «Тихий Дон» Шолохова и даже умилителен своим желанием следовать технике и содержанию большого русского романа, но и только. Думается, что и сам его автор не метит в Толстого или Достоевского — он слишком для этого умен и талантлив. Что же касается «Доктора Живаго», которым определяется сегодняшний или, если угодно, вчерашний день русского романа, то это совсем особый случай, которым мы займемся отдельно.

Почти все романы Тургенева действительно безнадежно устарели, за исключением «Дворянского Гнезда» и отдельных эпизодов других романов, из которых, пожалуй, самым удачным является «Отцы и Дети» вследствие необычайной яркости ее центрального персонажа Базарова и трагической проникновенности, с которой обрисован

его конец. Гораздо менее устарели, даже почти совсем не устарели, тоже в силу целого ряда причин, три замечательных, близких к гениальности, романа Гончарова: «Обыкновенная История», «Обломов», «Обрыв». Их совершенно особое положение, равно как и характерные, очень любопытные особенности автора, делают их заслуживающими особой главы. К тому же их анализ с интересующей нас точки зрения, т. е. с точки зрения глубинного религиозного смысла, хотя и труден, но очень благодарен и может принести богатые плоды, совсем неожиданные как для самого Гончарова с его творческой личностью, так и для его романа. Теперь же мы обращаемся в первую голову к Тургеневу. Итак, романы его за малыми исключениями устарели, а некоторые из них («Рудин») даже и вовсе невозможно читать, если только это не делается для целей посторонних, сравнительно чуждых искусству, например, для изучения гегельянства в России, т. е. с точки зрения историко-философской. Здесь мы должны на этом пункте немного остановиться. В силу целого ряда причин одним из главнейших источников истории русской философии является большая русская литература и поэзия. К сожалению, еще не появилось исследователя, достаточно вооруженного методологически, для историко-философского использования. В этом смысле романы Тургенева, да и решительно все в его творчестве драгоценно. Что же касается его произведений, как произведений чистого искусства, то громадность его таланта и необычайные качества его языка нисколько не делают его устарелым, но требуют лишь выделения и нужного освещения, оставленного автором «Первой Любви» художественного наследия. Под воздействием всеразъедающего и всеистребляющего времени выясняется, что пока полную неподатливость этому страшному агенту обнаружили мелкие произведения Тургенева, а также, как это ни странно, его репортажи, до сих пор образцовые, равно как и его рецензии, из которых некоторые производят по сей день чрезвычайно сильное впечатление в силу побочных, впрочем, причин. Из мелких же его вещей наиболее удавшимися надо признать те, которые либо близки к стихотворно-размеренной речи, как например стихотворения в прозе, так и особенно те, содержание которых посвящено оккультно-метапсихическому и трагикомистическому моменту. Можно даже смело сказать, что Тургенев первый мистик в истории русской литературы нового времени. И это тем более странно и парадоксально, что сам он считал себя

просвещенным западником-позитивистом маловером. Отношение к религиозно-философской и религиозно-метафизической проблеме было у Тургенева приблизительно такое же, как у Чехова.

Но, если Чехов едва только коснулся «стихии чуждой запредельной», то лучшие вещи Тургенева целиком погружены в эту стихию, а некоторые из них представляют настоящие поэтические откровения в этом роде, как например, «Призраки», «Песнь Торжествующей Любви», «Клара Милич».

Никак нельзя сказать, что Тургенев рисует нам мир светлых духов, ангелов, безгрешных душ, словом, все то, о чем поет Лермонтовский «Ангел»:

Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов;
О Боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.

Но никак нельзя, конечно, назвать его агентом черной магии и певцом бесовского мира. Его оккультный мир как правило:

Похож на вечер ясный,
Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

Это — «срединная» область стиля И. С. Тургенева в его мистико-оккультных произведениях. Верхняя сфера этой области вводит в ослепительный солнечный свет православной мистики и вечной жизни. Нижняя сфера уходит в вечный мрак и серные испарения адской бездны, хотя и здесь наблюдаются оттенки, боковые пути, недоговоренности за невозможностью договорить и вообще та бесчисленная гамма красок и переходов, которая свойственна подлинному и большому дарованию.

Стилю Тургенева, который с особенной четкостью и индивидуально-личной неповторимостью сказывается в его «мелких» вещах и особенно в вещах мистико-оккультных; им можно было бы посвятить большое исследование. И это тем более необходимо, что в ту эпоху, когда жил Тургенев, на Руси свирепствовал литературный и идеологический террор разночинцев, проблема стиля даже и не ставилась. Характерно, что в огромном большинстве своих романов, ныне уже совершенно устарелых, где Тургенев является ловцом момента и действительно недостойно «кувыркается» перед разночинцами, в сущ-

ности и нет ни стиля, ни вкуса, а есть только гладкописание и высшая степень литературной техники и грамотности. Но здесь Тургенев волею или неволею оказывается честным. Покуда он угождает текущей злобе социально-политического дня, ничего, кроме олеографий, правда ловко выписанных, у него не получается. Хороший стиль и хороший вкус начинаются у него там, где происходит его встреча с вечным и бесконечным, независимо от того, какова эта встреча и где она происходит — в сфере белой или черной мистики. Несомненно, лучше признавать существование темной сферы и даже погружаться в нее, чем вовсе отрицать ее существование, что есть худшая форма власти тьмы над человеком. Это понятно и ребенку: какой враг на войне будет кричать о своем присутствии в данном месте? А ведь здесь идет речь о вечной войне света с тьмой.

К тому же небольшого размера вещи, до небольшой повести включительно, были вообще литературной специальностью Тургенева, что даже отметил такой его смертельный враг, как Достоевский. У каждого своя специальность. И довольно редки те исключительные натуры, которым даются все роды и виды творчества без исключения. Гете, Флоренский, Скрябин, Бах, Бетховен родятся раз в тысячелетия.

Поэтому там, где Тургенев избирает миниатюру, даже, так сказать, реалистическую, там он является мастером первоклассным и по стилю и по вкусу. Достаточно вспомнить «Записки Охотника» или же, например, такие вещи как «Бреттер», «Дело лейтенанта Ергунова» (неподражаемый и единственный шедевр в своем роде русской литературы), «Ася», «Первая Любовь» и др.

В «Записках Охотника», как мы уже говорили, мистико-оккультной тематике посвящены «Живые Мощи» и «Бежин Луг». «Живые Мощи» посвящены белой православной мистике, а «Бежин Луг» посвящен жуткой области оккультно-метапсихической сумеречности.

В качестве эпиграфа к «Живым Мощам» Тургенев взял двустишие из одного из лучших творений Тютчева, которого он так хорошо понял. Здесь мы выпишем это стихотворение полностью, подчеркнув взятое Тургеневым в качестве эпиграфа.

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа,
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил благословляя.

Мы сочли необходимым поместить здесь дивное мистическое стихотворение Тютчева, чтобы еще раз напомнить кое-кому, что здесь действительно — не по их нюху дух.

Тургеневу в «Живых Мощах», лучшей вещи в «Записках Охотника», удалось зараз изобразить и «преподобную». и «мученицу». В сущности говоря, для того, чтобы вслушаться в гениальную музыку этого произведения — ибо здесь действительно сплошная музыка и сплошное пение «знаменного распева», надо было бы выписать всю эту вещь целиком. Но так как это здесь невозможно, то нам остается только отослать читателя к этому шедевру, с которым, в сущности говоря, никогда и расстаться невозможно, раз вкусив от этой божественной красоты.

Красавица Лукерья, уже будучи невестой, услышав на заре один из тех таинственных голосов, происхождение которых в позитивном порядке никогда не объяснить, падает с высокого крыльца и наносит себе непоправимое повреждение. Она, что называется на языке народном, «начинает сохнуть». По всей вероятности, здесь то, что медики называют «прогрессивной атрофией мускулатуры на почве повреждения позвоночного столба». Важно не это, а важен тот дух, с которым она принимает это ужасающее испытание, совершенно разбившее ее жизнь. Важно здесь то, что ужасающий «конец» превращается для нее здесь в «небесное начало».

Мы ограничимся здесь цитатой одного из ее последних видений и образом ее праведной кончины. «—Вот вы, барин, спрашивали меня, — заговорила опять Лукерья, — сплю ли я? Сплю я точно редко, но всякий раз сны вижу: хорошие сны!. Никогда я больной себя не вижу: такая я всегда во сне здоровая, да молодая... Одно горе: проснусь я, потянуться хочу хорошенько, ан я вся как скованная. Раз мне какой чудный сон приснился! Хотите, расскажу вам? — ну, слушайте.

— Вижу я, будто стою я в поле, а кругом рожь, такая высокая, спелая, как золотая!.. И будто со мной собачка

рыженькая, злющая-презлющая, все укусить меня хочет. И будто в руках у меня серп, и не простой серп, а самый как есть месяц, вот когда он на серп похож бывает. И этим самым месяцем должна я эту самую рожь сжать до чиста. Только очень меня от жары растомило, и месяц меня слепит, и лень на меня нашла; а кругом васильки растут, да такие крупные. И все ко мне головками повернулись. И думаю я, нарву я этих васильков, Вася придти обещался — так вот я себе венок сперва совью, жать-то я еще успею. Начинаю я рвать васильки, а они у меня промеж пальцев тают, да тают, хоть ты что! И не могу я себе венок свить. А между тем, я слышу — кто-то уж идет ко мне, близко таково, и зовет: Луша! Луша!... Ай, думаю беда — не успела. Все равно, надену я себе на голову этот месяц заместо васильков. Надеваю я месяц ровно, как кокошник, и сама сейчас так засияла, все поле кругом осветила. Глядь — по самым верхушкам колосьев катит ко мне скорешенько— только не Вася, а сам Христос! И почему я узнала, что это Христос — сказать не могу, таким его не пишут, — а только Он! Безбородый, высокий, молодой весь в белом, только пояс золотой, и ручку мне протягивает — «Не бойся, говорит, — невеста Моя разубранная, ступай за Мною, ты у меня в Царстве Небесном хороводы водить будешь и песни играть райские».

И я, к Его ручке как прильну! — Собачка моя сейчас меня за ноги... Но тут мы взвились! Он впереди... Крылья у Него по всему небу развернулись, длинные, как у чайки, — и я за Ним! И собачка должна отстать от меня. Тут только я поняла, что это собачка — болезнь моя и что в Царстве Небесном ей уже места не будет».

Язык этого повествования, за исключением некоторых деталей и словосочетаний, естественно связанных со стилем русских народно-духовных стихов — лютые страдания преподобной мученицы, сделали ее гениальной поэтессой, сказительницей — типично эсхатологический и апокалиптический. Особенно важны здесь белый хитон Спасителя и золотой пояс — о чем и говорит святой Иоанн Богослов в своем «Откровении».

Знать этого неграмотная Лукерья, конечно, не могла в обычном порядке, знание пришло к ней совсем из других мест и истоков, не книжных... Так же, как и ангельские крылья Спасителя — «великого совета Ангела», согласно подлинным словам Исаии, тоже относятся к этому таинственному истоку небесных, некнижных знаний. С точки зрения чисто научной самым поразительным

является расшифровка Лукерией образа «злой собачки», в которой она совершенной точностью разгадала свою собственную болезнь; и это так, как будто бы она была опытной и талантливой ученицей Юнга, которого гениальный психоаналитический дар так гармонирует с данным мистического опыта. И что болезни не будет места в Царствии Небесном, это словно цитата все из того же Иоаннова «Откровения»:

«И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет ибо прежнее прошло» (Откр. 21, 4).

С точки зрения чисто богословской и амартологической, самым важным, пожалуй, является то видение, где родители ее благодарят за снятие с них грехов ее страданиями.

«Со своими грехами ты уже покончила, теперь наши грехи побеждаешь. И сказавши это, родители мне опять поклонились»... поклонились, как святой соучастнице в искупительных страданиях Подвигоположника нашего спасения. Теперь о ее праведной кончине:

«Несколько недель спустя я узнал, что Лукерья скончалась. Смерть пришла таки за ней... и «после Петровок».

Общее мнение всей Церкви, что знание часа смертного есть несомненный признак праведности и святости. А перед этим Тургенев повествует, что Лукерье был открыт этот срок «после Петровок». Вряд ли Тургеневу было знакомо это аскетическое мнение, нигде не записанное и составляющее лишь тайну благочестивого церковного предания.

«Рассказывали, что в самый день кончины она все слышала колокольный звон, хотя от Алексеевки до церкви считают пять верст с лишним и день был будничный. Впрочем, Лукерья говорила, что звон шел не от церкви, а «сверху». — Вероятно, она не посмела сказать: «с неба».

В этой последней фразе, сказанной маловером, не имевшим абсолютно никакого опыта преподобномученического смирения, но зато имевшего огромный художественный дар и с ним связанную художественную честность, было поведано миру о самом здесь главном, о смирении преподобномученицы до конца.

Мы здесь назвали «чин» Лукерьи «преподобномученическим». Было бы точнее и согласнее с русским народноцерковным духом назвать ее «страстотерпицей». Это — новая категория, открытая и терминологически освященная и

канонизированная русской церковью в связи с причтением к лику святых братьев-князей Бориса и Глеба. Эти святые братья не были преподобными, т. е. не были монахами и не были мучениками в специальном смысле этого слова: Святополком Окаянным они были умерщвлены отнюдь не за то, что они были христиане, сам убийца официально принадлежал к христианскому вероисповеданию и отнюдь не вынуждал братьев к отречению от Христа. Борис и Глеб пострадали за то, что в точности последовали духу евангельского учения о непротивлении злу. Для таких страдальцев русский народ и придумал этот замечательный термин: «страстотерпчество». Здесь не надо распространяться на тему, почему этот термин так подходит к Лукерьи из «Живых Мощей». У кого есть сердце, тот поймет это без слов, а бессердечного не научить никакими словами.

По несколько другой линии идет святость Лизы Калитиной из «Дворянского Гнезда». Правда, базис здесь один и тот же: невыносимые душевные мучения от невозможности «счастья» с любимым человеком и внутренняя необходимость разорвать с этим человеком, да еще со взятием инициативы разрыва на себя. Ужас этого разрыва усугубляется тем, что, собственно говоря, в глубинах духа брак между Лизой и Лаврецким уже совершился. Оба находились в таком состоянии, что брак в том смысле, как его принято видеть и понимать, собственно был для них уже не нужен. По природе Лиза была девственницей и о нарушении этой таинственно-природной девственности по отношению к Лизе нельзя даже и помыслить. Что же касается Лаврецкого, то жизнь его в этом смысле была так сломлена и уничтожена недостойным поведением жены, что эта область для него, несмотря на его цветущее здоровье и тридцатипятилетний возраст, как бы вовсе перестала существовать. Тургенев без слов дает нам понять, что никакая близость с какой бы то ни было женщиной после духовной близости к Лизе, была уже для Лаврецкого немыслимой. Однако, так или иначе, таинственная связь, сочетавшая Лизу и Лаврецкого, была так крепка, что, в сущности говоря, оба нашли друг в друге то, что находится только один раз в жизни и что случается до крайности редко. И вот эту драгоценность, это сияющее украшение жизни, словно сошедшее к ним свыше и приготовленное для них на небесах в той области, где звучит «Песнь Песней», надо было разбить, и золотую цепь, их связывавшую, разорвать. На земле это означало страстотерпчество и

погребение заживо. С необычайной тонкостью, едва заметным налетом, столь свойственным большим художникам, Тургенев дает понять, что неимоверные страдания погребенных заживо продолжаются и после того, как Лаврецкий повиновался приказу Лизы, а сама Лиза ушла в монастырь.

Другая черта, объединяющая Лизу с Лукерьей, та, что на обоих возложена миссия искупления соделанных родителями грехов. Деталь эта чрезвычайно важна в богословском отношении и дает много для размышления на эту тему, тем более, что она вложена в уста Лизы с ее простым, честным, чистым и бесхитростным стилем. Вся основа мистики «Дворянского Гнезда» есть то, что можно было бы назвать «гимном чистоте и целомудрию». То же обстоятельство, что Тургенев сразу же дает почувствовать невозможность для Лизы земного брака и нарушения печати девства, делает эту сторону романа совершенно гениальной.

В силу этого любовь Лаврецкого к Лизе тоже подана художественным мастерством Тургенева так, что читатель сразу понимает эту любовь как замену довольно слабого от природы у Лаврецкого религиозного чувства, которое ведь тоже есть своеобразный дар, своеобразный талант, подобный музыкальному, литературному или живописному. Да и все эти вещи, столь неуловимые для грубых, земных натур, Тургенев воспринимает через свое художество. Конечно, если для Лаврецкого любовь к Лизе заменяет всю гамму религиозного культа и религиозной нравственности, то, конечно, брак в обычном смысле слова здесь тоже оказывается невозможным.

Трагедия вполне безысходная, и «лизис» этой трагедии, ее разрешение, может последовать только в двух высших планах, составляющих в сущности один: это планы мистики и красоты, может быть, еще и план мыслительский. Тургенев показывает нам все эти три плана. Мистика Лаврецкому мало доступна, но зато мыслительство на научной почве и художество на почве музыкальной — он вполне постиг, и в них перелил всю свою душу, исходящую в мелодиях небесной любви к Лизе. Прежде всего, став на точку зрения славянофильской философии и историософии, в основе своей религиозно-метафизической, он уничтожает западника, антирусского позитивиста Владимира Николаевича Паншина, так неуместно добивающегося руки Лизы. И уничтожает Лаврецкий Паншина, пере-

спорив его в области научно-философской, к величайшему удовлетворению Лизы. Но есть и нечто другое, превращающее роман «Дворянское Гнездо» в настоящую фантасмагорию красоты. Это — образ пианиста и композитора Христофора Готлиба Лемма. Тому, кто знаком хорошо с историей музыки, с Жаном Христофом Ромен Роллана и особенно с последним периодом, со старческими годами Бетховена, близость Лемма к Бетховену бросается в глаза. Сам Лемм называет себя «великим музыкантом» — и это совсем не гордыня, а констатирование факта. У Бетховена и у Моцарта сознание своей музыкальной гениальности как-то непостижимо соединялось с чувством смирения перед лицом Божиим, перед волей Творца, даровавшего им гений.

Однако положение Лемма по отношению к Лаврецкому совершенно особое, и создается впечатление какого-то таинственного двуединства, чего-то большего, чем обыкновенная дружба, хотя бы самая пламенная, проникновенная и задушевная. Во время первой и последней встречи Лаврецкого с Лизой, Лемм интуитивно зная все (как он в этом и сознается), передает все в звуках импровизации, которая, несмотря на свой характер экспромта, составляет законченное гениальное произведение. Сыграв свою композицию, он с царственным величием обращается к Лаврецкому и говорит: «Это сделал я, ибо я — великий музыкант».

Пытаясь передать в словах непередаваемое, Тургенев, тем не менее, дает почувствовать читателю, что перед ним вещь совершенно потусторонняя: «Эти звуки касались самого дорогого и заветного, что есть на земле, и уходили умирать на небеса». Кончив во второй раз свою дивную композицию, гениальный старик заплакал и сказал: «Я все знаю».

О чем были эти слезы? Было ли это умиление по поводу собственной композиции, красоте которой удивился сам ее автор? Была ли это радость по поводу великих канунов и свершений, которые ждали его друга и его любимую ученицу? Было ли это, наконец, оплакиванием предчувствуемой композитором их разлуки навеки?..

Так или иначе, но многое и невыразимое соединилось в том, что сочинил, передал бесчувственной бумаге этот двойник Бетховена. Но нет сомнения: земного здесь не было. Незадолго до этого он написал псаломную кантату,

которую посвятил своей ученице с надписью: «только праведные правы». Подобного рода надписи были в ходу во времена Баха и Бетховена, теперь даже и представить себе невозможно ни таких надписей, ни таких композиторов. Невозможны сейчас ни Лиза, ни Лаврецкий. Но то, к чему они были все трое устремлены — небо духовное — продолжает сиять всеми своими незаходимыми светилами.

Тургенев был маловерующий, почти неверующий человек. Знал он только хорошо то, что давала ему наука и философия, да еще в характерной оболочке западного гегельянства, явления двусмысленного и глядевшего одновременно и антиномически в стороны противоположные. Мало того, он воспринимал красоту и все, что с ней связано, в тонах весьма чувственных и земных. Неприязненные замечания Ю. И. Айхенвальда на этот счет, как будто бы, вполне обоснованы. И вот этот маловерующий и даже как-будто совсем неверующий художник, к тому же со взором весьма «земным» и направленным на земное — вспомним «Певцов», «Фауста», «Первую Любовь» и проч., — воспел «софийную чистоту» и мистику, с этой чистотой связанную, как подлинный псалмопевец. И это только потому, что в соответствующих произведениях он отдавался только свободному полету своей творческой фантазии, не выполнял никаких заказов, но лишь слушался того, что внушал ему его дивный дар:

Имел он песен дивный дар
И голос, шуму вод подобный.

Как удивительно, как странно, что здесь характеризуя Овидия и ему подобных, Пушкин употребил метафору Апокалипсиса:

«И голос его, как шум вод многих».

Какой контраст с «Первою Любовью» того же самого автора, где он снижает свой дивный дар к своей чувственной и темной природе. Но все же и здесь выполнены с артистическим мастерством и согласно всем требованиям хорошего стиля и хорошего вкуса заветы чистого искусства. Но как здесь уже все потемнело! Сколько черных углов, откуда тянутся душные испарения и, наконец, все оканчивается кровью. Правда, не в такой кошмарной бойне, как это мы привыкли видеть у трагиков — у Шекспира, у Толстого — но все же «не без крови». Прекрас-

ный лик героини, княжны Зины Засекиной, окружен не светлым нимбом святой, но «неясным пурпурово-серым кругом», окружающим голову музы А. Блока:

Есть в напевках твоих сокровенных
Роковая о гибели весть,
Есть попранье заветов священных,
Поругание счастия есть.

И такая влекущая сила,
Что готов повторять за молвой
Будто Ангелов ты низводила,
Соблазняя своей красотой.

Далее, именно об этом срединном царстве, где нет ни добра ни зла, но где в конечном счете все приводит к краю пропасти и к торжеству тьмы:

Зла ли? Добра ли?
Ты вся не отсюда
Мудрено про тебя говорят:
Для иных ты и муза, и чудо,
Для меня ты мученье и ад.

Это — совсем не спасительные и ведущие в рай и в вечную жизнь страдания Лизы и Лукерьи. Этот путь — страшный путь. Устами одного из второстепенных персонажей «Первой Любви», доктора Лушина, позитивист Тургенев говорит:

... «Здешняя атмосфера вам не годится. Вам здесь приятно, да мало ли чего нет? И в оранжерее тоже приятно пахнет — да жить в ней нельзя»...

Словом, если это и любовь, то — «любовь сатанина».

В сущности говоря, в «Первой Любви» Тургенева, как и во многих первоклассных художественных произведениях, и сюжета собственно нет. Шестнадцатилетний молодой человек засмотрелся во время прогулки на пленительную красавицу, которая, как кошка с мышью, играла с целой толпой влюбленных в нее поклонников, а потом стала играть и с этим молодым человеком. Но и сама попалась, как мышь, в мышеловку. Ею овладел красивый статный отец этого молодого человека. Все это приносит с собою хаос смерти, зла разрушения и самоубийств. Да и сам «счастливец» и «победитель» не выдерживает своего так называемого «счастья»; совершает целый ряд безумных и жестоких поступков, разрушает семью и погибает. Героиня тоже гибнет, во всяком случае духовно, ибо теряет

совершенно личность и превращается в жалкую рабу.

«Зинаида выпрямилась и протянула руку... вдруг в глазах моих совершилось невероятное дело: отец внезапно поднял хлыст, которым сбивал пыль с полы своего сюртука — послышался резкий удар по этой обнаженной до локтя руке. Я едва удержался, чтобы не вскрикнуть, а Зинаида вздрогнула, молча посмотрела на моего отца и медленно поднеся свою руку к губам, поцеловала заалевший на ней рубец». Натурам развращенным и разложившимся переживание этого рода — ядовитое лакомство, но у людей с здоровым нравственным чувством собственного достоинства такое рабство, в какое попала несчастная и теперь уже презренная Зинаида, «ни Богу свечка, ни черту ожог», может вызвать лишь величайшее отвращение.

«Странный и страшный сон мне приснился в эту самую ночь. Мне чудилось, что я вхожу в низкую, темную комнату... отец стоит с хлыстом в руке и топает ногами, в углу прижалась Зинаида и не на руке, а на лбу у ней красная черта... а сзади их обоих поднимается весь окровавленный Беловзоров, раскрывает бледные губы и гневно грозит отцу».

Гусар Беловзоров, храбрый и чистый молодой человек, еще совсем неопытный воин, наивный как дитя, не выдержал ужасов тепличной и ядовитой атмосферы, которую Зинаида создала вокруг себя, и покончил с собой. Да и другим не поздоровилось...

Вскоре после всех этих ужасов (наяву и в пророческих сновидениях) отец героя, Дон Жуан и победитель — скончался. Его сломило то жуткое черное, что уже с самого начала распустило свои когти над ним и над его сыном, и над несчастной героиней.

«За несколько дней до своей смерти он получил письмо из Москвы, которое его чразвычайно взволновало. Он ходил просить о чем-то матушку и, говорят, даже заплакал, он, мой отец!. В самое утро того дня, когда с ним сделался удар, он начал было письмо ко мне на французском языке:

«Сын мой, — писал он мне, — бойся женской любви, бойся этого счастья, этой отравы»... Согласно слову Божию, княжна Зинаида Засекина, это та, «которая оставила руководителя юности своей и забыла завет Бога своего.

«Дом ее ведет к смерти и стези ее к мертвецам. Никто из вошедших к ней не возвращается и не вступает на путь жизни. (Книги Притчей Соломоновых 2, 17-19). И там

же... «мерзость перед Господом дом развратный, а с праведными у Него общение» (3, 32).

И еще там же... «Последствия от нее горьки как полынь, остры как меч обоюдоострый.

Ноги ее нисходят к смерти, стопы ее достигают преисподней» (5, 4-5).

И еще: «Чтобы остерегать тебя от негодной женщины, от льстивого языка чужой, не пожелай красоты ее в сердце твоем, и да не увлечет она тебя ресницами своими». (6, 24-25).

И далее знаменитые слова: Может ли кто взять себе огонь за пазуху, чтобы не прогорело платье его? Может ли кто ходить по горящим угольям, чтобы не обжечь ног своих». (6, 27-28).

И далее — текст, словно иллюстрации к «Первой Любви» Тургенева:

«Побои и позор найдет он и бесчестие его не изгладится». (6, 33). Когда это нужно, слово Божие соперничает с лучшими местами лучших авторов и побеждает их восточной роскошью красок.

Подводя свое дивное и мрачное повествование о «Первой Любви», Тургенев, несмотря на совершенно, как будто бы, светский характер повествования, кончает в молитвенно библейских тонах, сообщающих этому концу неожиданное разрешение в мажоре.

«... на что я надеялся, чего я ожидал, какую богатую будущность предвидел, когда едва проводил одним вздохом, одним унылым ощущением на миг возникший призрак моей первой любви?

А что сбылось из всего того, на что я надеялся? И теперь, когда уже на жизнь мою начинают набегать вечерние тени, что у меня осталось более свежего, более дорогого, чем воспоминание о столь быстро пролетевшей, утренней весенней грозе?

Но я напрасно клевещу на себя. И тогда , в то легкомысленное молодое время, я не остался глух на печальный голос, воззвавший ко мне, на торжественный звук, долетевшей до меня из-за могилы. Помнится, несколько дней спустя после того дня, когда я узнал о смерти Зинаиды, я сам, по собственному неотразимому влечению, присутствовал при смерти одной бедной старушки, жившей в одном с нами доме. Покрытая лохмотьями, на жестких досках, с мешком под головой, она трудно и тяжело кончалась. Вся жизнь ее прошла в горькой борьбе с ежедневной нуждою; не видела она радости, не вкушала от меду

счастья, — казалось бы, как бы ей не обрадоваться смерти, ее свободе, ее покою?

А между тем, пока ее ветхое тело еще упорствовало, пока грудь еще мучительно вздымалась под налегшею на нее леденящею рукою, пока ее не покинули последние силы, — старушка все крестилась и все шептала: «Господи, отпусти мне грехи мои» — и только с последней искрой сознания исчезло в ее глазах выражение страха и ужаса кончины. И помню я, что тут, у одра этой бедной старушки, мне стало страшно за Зинаиду, и ЗАХОТЕЛОСЬ МНЕ ПОМОЛИТЬСЯ ЗА НЕЕ, ЗА ОТЦА и ЗА СЕБЯ».

Художественному гению Тургенева не надо договаривать того, что и без всяких слов навевает музыка его повествования: что правдой Божией, ведущей неисповедимыми путями самых жестоких, казалось бы в безысходных, пагубных и невыносимо унизительных мытарств жизни», в одно целое божественной любви соединены здесь в лучах последней молитвы — и красавица Зинаида, и бедная обездоленная старушка, и Дон Жуан, отец, так жестоко попавшийся в западню красивой грешницы, и юноша, который отныне уже будет твердо знать — почему, как и о чем надо молиться.

Колдовские, ароматные, душистые и «тепличные» чары эротической любви, уже несут с собою все то, что необходимо для понимания того двусмысленного мира оккультно-метапсихических тайн, где угасающая вечерняя заря и тоска осенних сумерек переходят в жуткую ночь с ее «страхами и мглами», когда по вещему речению Тютчева, снимается преграда между нами и ею.

Тургенев во всей русской, а может быть, и мировой литературе, и вообще как никто, был чуток к этому миру. У него были для этого соответствующие «антенны», и эти антенны отличались не только поразительной чувствительностью, они еще были необычайно точными и передавали то, что есть в действительности, но в той действительности, по отношению к которой так тупо и бессмысленно, с бельмами на глазах, слепотствуют тупицы, именующие себя материалистами, хотя и абсолютно ничего не знающие о сущности материи.

«Бежин Луг», как и вообще «Записки Охотника», произведение молодости Тургенева. Но до чего это произведение зрелое, сколько в нем всестороннего опыта! И опыта художественного, с его изумительной, может быть, в излишней степени закругленной формой и отточенностью формул.

Сколько знания русского народа и особенно той ее очаровательно пленительной части, которой являлись в то время крестьянские дети, воспетые в великолепном панегиреке Некрасова. И наконец, сколько опыта в понимании «стихии чуждой, запредельной» о которой говорил вещий и колдовской Фет, тоже до конца в своем художестве воспринятый и разгаданный Тургеневым:

Природы праздный соглядатай,
Люблю, забывши все кругом,
Следить за ласточкой стрельчатой
Над вечереющим прудом.

Вот понеслась и зачертила,
И страшно, чтобы гладь пруда
Стихией чуждой не схватила
Молниевидного крыла.

И снова то же дерзновенье,
И та же темная струя,
Не таково ли вдохновенье
И человеческого Я?

Не так ли я, сосуд скудельный.
Дерзаю на запретный путь
Стихии чуждой, запредельной,
Стремясь хоть каплю зачерпнуть.

Тургенев в «Бежин луг» и в других этого типа произведениях зачерпнул не каплю «чуждой стихии», но целые ее сосуды, хотя по тайнозрению великого и поистине божественного Платона, влага эта «не держится ни в каком сосуде».

Приходится, как выражается Шопенгауэр, о трансцендентном говорить языком, созданным для имманентного. В таких случаях неминуемы антиномии и их диалектика, как это показано было Кантом, столь блестяще комментированным о. Павлом Флоренским и о. Сергием Булгаковым. Но и в художественных произведениях, подобных «Бежин луг», конечно, не может быть места ни диалектике понятий, ни вообще какому бы то ни было «научничеству». Эти элементы, несмотря на всю их почтенность, убьют неминуемо всякое художество, даже будучи применены в очень скромных дозах. К тому же всякий, кто дерзнет писать художественную литературу в этом роде, становится персонажем комическим, и с ним случается то, что случилось с Жан Жак Руссо, который в гондоле с прекрасной венецианкой затеял «умный разговор», та его прогнала со словами: «Lasce la femme e stu-

dia la mathematica!» (т. е. оставь женщину и занимайся математикой).

И выходит, что хорошенькая венецианка оказалась гораздо умнее «многодумного» Руссо. Тургенев в «Бежин Луг» прибегает к методу чисто художественному. И действительно, эта вещь — один из его перлов. Что же касается фактической истины, столь драгоценной для исследования метапсихических и оккультных явлений (чрезвычайно важных как для психолога и философа, так и для богослова — амартолога), то здесь Тургенев прибегает к очень простому методу буквальных цитаций из свободной беседы мальчиков, которым, так или иначе, но довелось соприкоснуться с этим жутким и странным миром. Один из них даже и погибает в результате этого соприкосновения, или во всяком случае получает из этого мира пророческую весть о своей скорой кончине. Этим пьеса и заканчивается, сообщая необычайную внутреннюю стройность всей ее и без того великолепной архитектуре.

Описание метапсихических явлений начинается с очень хорошо известного специалистам, изучавшим феномены «телекинезиса», т. е. самопроизвольного передвижения неодушевленных предметов силами, естественный источник которых неизвестен, да и в ряд ли существует в качестве «естественного». Диалог на эту тему отличается необычайной живостью и художественной убедительностью.

«Сперва они покалякали о том и сем, о завтрашних работах, о лошадях, но вдруг Федя обратился к Ильюше, и, как бы возобновляя прерванный разговор, спросил его, (напомним читателю, что рассказ ведется от лица самого Тургенева, который ночью заблудился после дня, проведенного на охоте, и с своей собакой набрел в темноте на группу крестьянских мальчиков, стороживших у костра лошадей, выведенных в «ночное»):

— Ну, и что ж ты, так и видел домового?

— Нет, я его не видал, да его и видсть нельзя, отвечал Ильюша сиплым и слабым голосом, звук которого как нельзя более соответствовал выражению его лица: — а слышал... Да и не я один.

— А он у вас где водится? — спросил Павлуша.

— В старой рольне.

— А разве вы на фабрику ходите?

— Как же, ходим. Мы с братом, с Авдюшкой, в лисовщиках состоим.

— Вишь ты — фабричные!...

— Ну, так как же ты его слышал? — спросил Федя.

— А вот как. Пришлось нам с братом Авдюшкой, да с Федором Михеевским, да с Ивашкой Косым, да с другим Ивашкой, что с Красных Холмов, да еще с Ивашкой Сухоруковым, да еще были там другие ребятишки; всех было нас человек десять — как есть вся смена; но а пришлось нам в рольне заночевать, то есть не то, чтобы этак пришлось, а Назаров, надсмотрщик, запретил, говорит: «что мол вам, ребяткам, домой таскаться, завтра работы много, так вы, ребятки, домой не ходите. Вот мы остались и лежим все вместе, и зачал Авдюшка говорить, что мол, ребята, ну как домовой придет?.. И не успел он, Авдейот, проговорить, как вдруг кто-то над головами у нас заходил; но а лежали мы-то внизу, а заходил он наверху, у колеса. Слышим мы: ходит, доски под ним так и гнутся, так и трещат; вот прошел он через наши головы, вода вдруг по колесу как зашумит, зашумит; застучит, застучит колесо, завертится, но а заставки-то у дворцато спущены. Дивимся мы — кто ж это их поднял, что вода пошла; однако колесо повертелось, повертелось, да и стало. Пошел тот опять к двери наверху, да по лестнице спущаться стал, и этак спущается, словно не торопится; ступеньки под ним так даже и стонут... Ну, подошел тот к нашей двери, подождал, подождал — дверь вдруг вся так и распахнулась. Всполохнулись мы, смотрим — ничего... Вдруг, глядь, у одного чана форма зашевелилась, поднялась, окунулась, походила, походила этак по воздуху, словно кто ею полоскал, да и опять на место. Потом у другого чана крюк снялся с гвоздя, да опять на гвоздь. Потом будто кто-то к двери пошел, да вдруг как закашляет, как запырхает, словно овца какая, да зычно так... Мы все так ворохом и свалились, друг под дружку полезли... Уже как же мы напужались о ту пору!...

— Вишь как! — промолвил Павел. — Чего ж он раскашлялся?

— Не знаю, может от сырости.

Все помолчали».

Случай, которым открывается диалог мальчиков-метапсихиков в «Бежин Луг», можно сказать теперь, совершенно классический; и ученые, изучающие этот феномен, прочтут этот рассказ, как о каком-нибудь общеизвестном физическом опыте. Явления метапсихического типа, в частности телекинезис, о котором здесь говорят мальчи-

ки, описаны Томсоном, просвещенным английским корреспондентом газеты Таймс.

Вслед за этим мальчики приводят случай оккультной эротики, разработанный впоследствии Тургеневым в его последней повести «Клара Милич» — лебединой песне великого автора и в его, может быть, лучшем произведении вместе с «Песнью торжествующей любви». Эта тема важна по той причине, что, вообще говоря, эротика по природе своей содержит оккультно-метапсихические элементы. Это и делает ее, не без оснований, столь подозрительной в глазах отцов Церкви. Отсюда наименование грез эротической любви «сатанинскими фантазиями».

«— Нет, я вам что, братцы расскажу, — заговорил Костя тонким голоском: — послушайте-ка, намеднись что тятя при мне рассказывал.

— Ну, слушаем, — с покровительствующим видом сказал Федя.

— Вы ведь знаете Гаврилу, слободского плотника?

— Ну да, знаем.

— А знаете ли, отчего он такой все невеселый, все молчит, знаете? Вот отчего он такой невеселый: пошел он раз, тятенька говорил, пошел он, братцы мои, в лес по орехи. Вот, пошел он в лес по орехи да и заблудился. Бог знает, куды зашел. Уж он ходил, ходил, братцы мои — нет! не может найти дороги, а уж ночь на дворе. Вот и присел он под дерево; давай, мол, дождусь утра, — присел и задремал. Вот задремал и слышит вдруг: кто-то его зовет. Смотрит — никого. Он опять задремал — опять зовут. Он опять глядит, глядит: а перед ним на ветке русалка сидит, качается и его к себе зовет, а сама помирает со смеху, смеется... А месяц-то светит сильно, так сильно, явственно светит месяц — все, братцы мои, видно. Вот зовет она его, а такая вся сама светленькая, беленькая сидит на ветке, словно плотичка какая или пескарь, — а то вот еще карась бывает такой белесоватый, серебряный... Гаврила-то плотник так и обмер, братцы мои, а она, знай, хохочет, да его все этак рукой зовет.

Уж Гаврила было и встал, послушался было русалки, братцы мои, да знать, Господь его надоумил: положил-таки на себя крест... А уж как ему было трудно крест-то класть, братцы мои. Говорит, рука просто как каменная, не ворочается. Ах, ты этакой, а... Вот как положил он крест, братцы мои, русалочка-то и смеяться перестала, да вдруг как заплачет... Плачет она, братцы мои, глаза волосами утирает, а волосы у нее зеленые, что твоя конопля.. Вот, погля-

дел, поглядел на нее Гаврила да и стал ее спрашивать: «Чего ты, лесное зелье, плачешь?» А русалка-то как взговорит ему: «Не креститься бы тебе, говорит, человече, жить бы тебе со мной на веселии до конца дней, а плачу я, убиваюсь оттого, что ты перекрестился, да не я одна убиваться буду: убивайся же и ты до конца дней». Тут она, братцы мои, пропала. А Гавриле тотчас и понятственно стало, как ему из лесу, то есть выйти...

А только с тех пор, вот он все невеселый ходит.

— Эка! — проговорил Федя после недолгого молчания, — да как же это может этакая лесная нечисть христианскую душу спортить, он же ее не послушался?

— Да вот поди ты! — сказал Костя. — И Гаврила баил, что голосок мол, у ней такой тоненький, жалобный, как у жабы.

— Твой батька сам это рассказывал? — продолжал Федя.

— Сам. Я лежал на полатях, все слышал.

— Чудное дело! Чего ему быть невеселым?.. А знать, он ей понравился, что позвала его.

— Да, понравился! — подхватил Ильюша. — Как же! Защекотать она его хотела, вот что она хотела. Это ихнее дело, этих русалок-то».

Мальчикам было неизвестно и, по-видимому, сам Тургенев не знал, что такая крупная философская величина как Спиноза определял этого рода любовь как «щекотание (titilatio), сопровождаемое представлением о внешней причине (causa externa)». Конечно, легко все это обратить в демоническую чувственность с ореолом поэзии. Собственно говоря, все это видение, которое будет так роскошно варьировано Тургеневым в «Призраках», в «Песне торжествующей любви» и особенно в «Кларе Милич», своей поэзией совершенно поглощает то самое «titilatio», о котором говорит Спиноза и которое у представителей нынешнего психоанализа превратилось в «libido».

Для обозначения этого превращения, этой своеобразной «психической алхимии» придуман термин «сублимация». Однако, до сих пор еще феноменология и морфология сублимации совершенно не установлены с научной убедительностью.

Зато всем поэтам и поэтическим натурам очень хорошо известна эта жуткая печаль и тоска, которая соединена даже с так называемой счастливой любовью и превращается в адские терзания в случаях так называемой «не-

разделенной» любви. Все это показывает, что чувство, воспетое в «Песне Песней», и восходящее к третьей главе книги Бытия — стало чем-то глубоко двусмысленным, так же, как и «чувство природы». Оно подобно мытарствам, которые могут привести в рай, но могут также низвести и на дно адово. Это, пожалуй, самая трудная из всех философско-богословских проблем. На ней показал весь блеск и всю силу своей гениальности Платон в диалогах «Пир» и «Федр».

В русской религиозно-метафизической литературе мы знаем главы у В. Соловьева «О смысле любви». Здесь решение проблемы в положительном смысле удалось только благодаря суровому очистительному и аскетическому процессу, который под силу только большим мыслителям и подвижникам (при этом, как бы ни понимать «мысль» и «подвиг», они в огромном большинстве случаев тоже стимулируются внутренним эротическим огнем).

После случая с плотником Гаврилой, которого влюбила в себя русалка (возможно, что здесь речь идет о странном существе, для которого западная поэзия придумала имя «Эльф»), мальчики далее перешли уже к настоящей бесовщине.

«— А слыхали вы, ребятки, — начал Ильюша, — что намедни у нас на Варнавицах приключилось?

— На плотине-то? — спросил Федя.

— Да, да на плотине, на прорванной. Вот уже нечистое место, так нечистое, и глухое такое. Кругом все такие буераки, овраги, а в оврагах все казюли (змеи) водятся.

— Ну, что такое случилось? Сказывай...

— А вот что случилось. Ты, может быть, Федя, не знаешь, а только там у нас утопленник похоронен: а утопился он давным-давно, как пруд еще был глубок; только могилка его еще видна, да и та чуть видна: так — бугорочек...

Вот на днях, зовет приказчик псаря Ермила; говорит: «Ступай мол, Ермила, на пошту». Ермил у нас завсегда на пошту ездит, собак-то он всех своих поморил: не живут оне у него отчего-то, так-таки никогда и не жили, а псарь он хороший, всем взял. Вот поехал Ермил за поштой, да и замешкался в городе, но а едет назад уж он хмелен. А ночь, и светлая ночь: месяц светит... Вот и едет Ермил через плотину, такая уж его дорога. Едет он этак, псарь Ермил, и видит: у утопленника на могиле барашек, белый такой, кудрявый, хорошенький похаживает. Вот и думает Ермил: «Сем возьму его, что ему так пропадать», да и слез,

и взял его на руки... Но, а барашек — ничего. Вот идет Ермил к лошади, а лошадь от него таращится, храпит, головой трясет, однако он ее отпрукал, сел на нее с барашком и поехал опять: барашка перед собой держит. Смотрит на него, и барашек ему в глаза так и глядит. Жутко ему стало, Ермилу-то псарю: что мол, не помню я, чтобы этак бараны кому в глаза смотрели. Однако ничего, стал он его этак по шерсти гладить, говорит: «Бяша, бяша!». А баран-то вдруг как оскалит зубы, да ему тоже: «Бяша, Бяша...»

Этот случай тоже, можно сказать, классический: явление того, что оккультисты именуют «ларвами», в связи с трудным и страшным в мистическом отношении положением могил и загробного пути самоубийц, в виду особых и очень тяжких свойств их греха. Эти свойства самоубийственного греха метафизически разобраны Достоевским в «Бесах», в случае Кириллова. Речь идет здесь о невозможности для души самоубийцы, как бывает и для душ других больших грешников, освободиться от мест погребения их тел, несомненно окруженных «ларвами», т. е. разновидностями темных бесовских существ, искушению которых они поддались. Одно из них теперь и явилось. Не исключено также, что это может быть и своеобразная «эктоплазмия», т. е. временное лжевоплощение души самоубийцы. Какие-то тоже тяжелые субъективные свойства самого Ермила привлекли к нему эту «ларву». Почему, в самом деле без всяких как будто оснований, переморил он всех своих собак, которые не могли ужиться в его атмосфере или в его «ауре»? Разговор на эту жуткую тему, несомненно амартологического и мытарственного содержания, продолжается.

«— А какие ты нам, Ильюшка, страхи рассказывал, — заговорил Федя... А точно, я слышал, это место у вас нечистое.

— Варнавицы? Еще бы! еще какое нечистое! Там не раз, говорят, старого барина видали — покойного барина. Ходит, говорят, в кафтане долгополом и все этак охает, чего-то на земле ищет. Его раз дедушка Трофимыч повстречал: «Что мол, батюшка Иван Иванович, изволишь искать на земле?»

— Он его спросил? — перебил изумленный Федя.

— Да, спросил.

— Ну, молодец же после этого Трофимыч...

— Ну и что ж тот?

— Разрыв-травы, говорит, ищу. Да так глухо говорит, глухо: разрыв-травы. — А на что тебе, батюшка Иван Иванович, разрыв-трава? — Давит, говорит, могила давит, Трофимыч: вон хочется, вон...»

Этот рассказ дышит необычайной внутренней убедительностью, придумать его совершенно невозможно. Он, несомненно отвечает какой-то жуткой оккультной реальности, касающейся того, что Пушкин именует «гроба тайны роковые», также и оккультно-мистических свойств трав, часто идущих рука об руку со свойствами медико-физиологическими — ибо планы эти хотя и различны, но соединяются разного рода таинственными переходами. Величайший энциклопедист современной точной науки, также и знаток оккультизма и метафизики, отец Павел Флоренский в одном из своих исследований по фольклору, напечатанном в дореволюционном «Богословском Вестнике», ставит на место тех жалких полузнаек-интеллигентов, которые по его ядовитому выражению, не «вкушают пищу, а лопают химические вещества», и издеваются над народом, «который чего-то не выучил и не прочитал каких-то там книг». Для изучения этих явлений существуют и специальные методы и специальная литература, но это, конечно, не методы материалистов и безбожников. Ведь если бы им следовать, то пришлось бы сказать, что нет никакой симфонии Бетховена, а только трение конских волос о сушеные бараньи кишки и колебание воздуха в деревянных и медных трубках, именуемых почему-то музыкальными инструментами.

Мучения мертвецов, не могущих освободиться от места своего погребения и так или иначе связанных с разлагающимися остатками своих тел, очень хорошо известны общечеловеческому мистическому опыту. В русской литературе он разработан с ужасающей силой в «Вие» у Гоголя, в его «Страшной Мести» и в «Бобке» Достоевского. Практически религиозные следствия из этого совершенно ясны: на ужасы оккультной метапсихики и всего того, к чему так легкомысленно относятся любители так называемого «спиритизма», можно и должно отвечать только воплями к Богу и к его Святым. В этюде «Не восхищение непщева» о. Павел Флоренский с блестящей историко-филологической святоотеческой и богословской эрудицией раскрывает суровую, быть может, для изнеженных натур, жестокую правду о том, что избежать посмертных мытарств можно только путем добровольного прохожде-

ния этих мытарств при жизни в опыте аскезы. Впрочем, об этом очень хорошо уже знали древние мистики вроде Пифагора, Сократа, Платона, Плотина... Так например, Сократу и Платону философия вообще была ничем другим как упражнением в смерти.

В разговоре мальчиков «Бежин Луг», наряду с явлением покойников, обсуждается также очень важная тема премонитивных (открывающих будущее) видений.

« – Экое диво! — промолвил Костя, — я думал, покойников можно только в родительскую субботу видеть.

— Покойников во всяк час видеть можно, — с уверенностью подхватил Ильюша, который, сколько я мог заметить, лучше других знал все сельские поверья...
— Но а в родительскую субботу ты можешь и живого увидать, за кем, т. е. в том году очередь помирать. Стоит только ночью сесть на паперть на церковную, да все на дорогу глядеть. Те и пойдут мимо тебя по дороге, кому, то есть, умирать в том году. Вот у нас в прошлом году баба Ульяна на паперть ходила.

— Ну, и видела она кого-нибудь? — с любопытством спросил Костя.

— Как же. Перво-наперво, она сидела долго, долго, никого не видала и не слыхала... Только все как будто собачка этак залает где то... Вдруг, смотрит: идет по дорожке мальчик в одной рубашонке. Она приглянулась — Ивашка Федосеев идет...

— Тот, что умер весной? — перебил Федя.

— Тот самый. Идет и головушки не поднимает... А узнала его Ульяна... А потом смотрит: баба идет. Она вглядываться, вглядываться — ах ты, Господи, сама идет по дороге, сама Ульяна.

— Неужто сама? — спросил Федя.

— Ей-Богу, сама. — Ну что ж, ведь она еще не умерла?

— Да году-то еще не прошло. А ты посмотри на нее: в чем душа держится».

Вещь хорошо известная: людям чутким или же наделенным специального рода чутьем безошибочно удается прочитать на лице своего ближнего печать близкой кончины. Это постоянно наблюдается и на войне и в обычной жизни. Русская литература содержит, помимо указанного, особенно интересные примеры: в замечательной статье «О Привидениях» В. А. Жуковского и в «Фаталисте» Лермонтова, где Печорин читает печать близкой кончины на

бледном и таинственном облике поручика Вулича, человека вообще загадочного и отмеченного печатью рока. Там, где отсутствует крест, вступает в свои права беспощадная десница рока и «там, где нет богов — там реют привидения» (Ф. Ф. Зелинский).

Но особенно интересны разговоры мальчиков о «Тришке», под которым разумеется либо сам антихрист, либо его предшественники и, так сказать, тени будущего. «Тришка» наделяется ярко выраженными оккультными чертами и способностями. Он — колдун большого стиля и отчасти напоминает колдуна в «Страшной Мести» Гоголя.

«— А у нас на деревне какие, брат, слухи ходили, что, мол, белые волки по земле побегут, людей есть будут, хищная птица полетит, а то и самого Тришку увидят.

— Какого это Тришку? — спросил Костя.

— А ты не знаешь? — с жаром подхватил Ильюша, — ну, брат, откелева же ты, что Тришки не знаешь? Сидни же у вас в деревне сидят, вот уж точно сидни!

Тришка — евто будет такой человек удивительный, который придет; а придет он, когда наступят последние времена. И будет он такой удивительный человек, что его и взять нельзя будет, и ничего ему сделать нельзя будет: такой уж будет удивительный человек. Захотят его, например, взять хрестьяне: выйдут на него с дубьем, оцепят его, но а он им глаза отведет — так отведет им глаза, что они же сами друг друга побьют. В острог его посадят, например, — он попросит водицы испить в ковшике: ему принесут ковшик, а он нырнет, да и поминай как звали. Цепи на него наденут, а он в ладошки затрепещется — оне с него так и попадают. Ну, и будет ходить этот Тришка по селам да по городам, и будет этот Тришка, лукавый человек, соблазнять народ хрестьянский... Ну, а сделать ему нельзя будет ничего... Уж такой он будет удивительный лукавый человек».

Это, в сущности, точный перифраз того, что говорит Евангелие и литература Посланий. Следует обратить внимание на тот жар и на ту убежденность, с которыми воспринимают пророчества об антихристе эти свежие, юные и неиспорченные сердца. Правда, повествующий об этом Тургенев, которого запись дышит внутренней правдивостью и стенографической точностью, кладет сбоку несколько юмористических штрихов по поводу ошибок, могущих произойти в узнавании антихриста. Но этот же прием

употребляет и Гоголь в конце первого тома «Мертвых Душ» по поводу смуты в умах, которую произведет Чичиков своими странными «похождениями»: прием вообще характерный для большого литературного дарования.

Заключение «Бежина луга» — в полном смысле потрясающе, хотя, следуя правилу великих мастеров, Тургенев все время ведет повествование в легком и свободном стиле. Один из мальчиков, Павлуша, сходил к реке, текшей невдалеке. (Перед этим шел рассказ о том, как в реке утонул маленький мальчик Вася и как жестоко страдает от этого мать, почти уже лишившаяся с горя ума). Несчастье это тоже сопровождается оккультно-премонитивными явлениями. Они сбываются над бедным Павлушей.

«— А вот Павлуша идет, — молвил Федя.

Павел подошел к огню с полным котельчиком в руке.

— Что, ребята, — начал он, помолчав, — неладно дело. — А что? — торопливо спросил Костя. — Я Васин голос слышал. Все так и вздрогнули. (Заметим здесь, что Тургенев в самом серьезном тоне говорит о жутких и непонятных звуках, раздавшихся с реки). — Что ты, что ты? — пролепетал Костя.

— Ей-Богу. Только стал я к воде нагибаться, слышу вдруг зовут меня этак Васиным голоском и словно из-под воды: «Павлуша, а Павлуша!» Я слушаю; а тот опять зовет: «Павлуша, подь сюда». Я отошел. Однако воды зачерпнул.

— Ах, ты Господи! ах ты Господи!... — повторяли мальчики крестясь.

— Ведь это тебя Водяной звал, Павел, — прибавил Федя... — А мы только что о нем, о Васе-то, говорили. — Ах, это примета дурная, — с расстановкой проговорил Ильюша. — Ну, ничего, пущай! — произнес Павел решительно и сел опять, — своей судьбы не минуешь. Мальчики приутихли. Видно было, что слова Павла произвели на них глубокое впечатление».

Все это происходит на фоне теплой, благодатной, душистой летней ночи, с теми ее ароматами, которые так характерны для России. И опять по этому поводу вспоминаются слова вещего Тютчева, культурнейшего, ученнейшего европейского дипломата, но по своим духовным глубинам составлявшего единое целое со столь ему любезным русским народом, хотя бы в лице этих, поистине вещих мальчиков.

Как знать? Быть может, есть в природе звуки,
Благоухания, цвета и голоса,
Предвестники для нас последнего часа,
И усладители последней нашей муки.

И ими-то судеб посланник роковой,
Когда сынов земли из жизни вызывает,
Как легкой тканью свой образ прикрывает,
Да утаит от них приход ужасный свой.

Все это так и сбылось. Вот как заканчивает Тургенев свой гениальный «Бежин Луг». «Я, к сожалению, должен прибавить, что в том же году Павла не стало. Он не утонул: он убился, упав с лошади. Жаль, славный был парень!».

Глава вторая

ТУРГЕНЕВ — МИСТИК И МЕТАПСИХИК.

Все этого типа произведения Тургенева поражают своей музыкальностью, они, словно, вообще «вышли из духа музыки», самого реального, и в то же время самого вещего и самого потустороннего из искусств. В этом отношении, пожалуй, самыми замечательными являются «Призраки», «Песнь Торжествующей Любви» и «Клара Милич». Здесь мы коснемся «Призраков», так как «Песнь Торжествующей Любви» и «Клара Милич» требуют специального разбора, даже специального тома.

Самое характерное для «Призраков» — это связь всего необычайного в этой повести с занятиями спиритизмом. Словно потревоженный этими «занятиями» хаос не может успокоиться и высылает одного из своих «сынов», может быть «дочерей», а может быть и существ «третьего», «четвертого», «пятого» пола. Ведь там, в мире иных измерений и труднейшая проблема пола тоже имеет и свои иные именования, иные измерения, иные «возможности».

«Я долго не мог заснуть и беспрестанно переворачивался с боку на бок. «Черт бы побрал эти глупости с вертящимися столами! — подумал я, — только нервы расстраивать»... Дремота начала наконец одолевать меня...

Вдруг мне почудилось, как будто в комнате слабо и жалобно прозвенела струна. Я приподнял голову. Луна стояла низко на небе и прямо глянула мне в глаза. Белый как мел лежал ее свет на полу... Явственно повторился странный звук.

Я оперся на локоть. Легкий страх щипнул меня за сердце. Прошла минута, другая... Где-то прокричал петух; еще дальше отозвался другой. Я опустил голову на подушку. «Вот до чего можно довести себя, — подумал я опять, — в ушах звенеть станет».

Спустя немного я заснул — или мне показалось, что я заснул. Мне привиделся необыкновенный сон.

Мне чудилось, что я лежу в моей спальне, на моей постели — и не сплю и даже глаз не могу закрыть. Вот опять раздается звук.. Я оборачиваюсь... След луны на полу начинает тихонько приподниматься, выпрямляться, слегка округляется сверху... Передо мной, сквозя как туман, неподвижно стоит белая женщина. — Кто ты? — спрашиваю я с усилием.

Голос отвечает, подобный шелесту листьев: — Это я... я... я... Я пришла за тобой. — За мной? Да кто ты?

— Приходи ночью на угол леса, где старый дуб. Я там буду.

Я хочу вглядеться в черты таинственной женщины и вдруг невольно вздрагиваю: на меня пахнуло холодом. И вот я уже не лежу, а сижу в своей постели — и там, где, казалось, стоял призрак, свет луны белеется длинной чертой по полу».

Самое важное здесь — намек, хотя и вполне явственный и достаточный, на то состояние, которое не сон и не бодрствование; «промежуточным» состоянием его тоже нельзя назвать, хотя психология давно уже придумала специальный термин: «гипногогическое состояние», т. е. переходное, на путях от полного бодрствования и сознания к бессознательности и сну. Как и сознание, так и сон имеют множество разных ступеней и планов. Это целый, так сказать, спектр от сверхбытия и сверхсознания до непробудного кошмарного бреда и до смерти второй. Да и то, что обычно принято разуметь под сном вместе со сновидениями, имеет несколько планов: по меньшей мере их три. Первый план — обычный психофизиологический сон, необходимый организму так же, как необходима для него пища. Этим состоянием организм как бы пользуется для очищения себя и дренирования целого ряда ядов, главным образом нервных, еще недостаточно изученных. Второй «план» сна — чисто психический, душевный и связан он с особым состоянием души, которое характеризуется разными степенями ослабления ея связи с телом — вплоть до полного отделения и, так сказать, метапсихических передвижений и даже целых «путешествий».

В силу этого «временно освобожденные» души, или же души отделившиеся окончательно после смерти, образуют особое царство душ. Эту область можно назвать промежуточной, если угодно, мытарственной: нейтральная, никому не принадлежащая сфера, откуда открыты ходы

«во все стороны и во все измерения». Скорее всего, что из этого мира происходят и всевозможные материализации и «призраки». Обычные сновидения, исследуемые психоаналитиками, — если только они не грубо физиологического и телесного «гилического» характера, надо отнести сюда же. Власть, которую, например, обнаруживает колдун из «Страшной Мести» Гоголя над душой Катерины, покинувшей свое тело во время сна, относится именно к этой области. Власть сатанинских энергий, и вообще неопределенных и темных сил, простирается именно сюда же. Ап. Павел называет эту область «воздушной», почему и духов, владеющих этой областью, так же как и их «князя», он тоже именует «воздушными», имея в виду то, что ныне именуется планом эфирным, или планом астральным. Наиболее интересные «опыты» йогов — «вызовы» спиритов, и вообще все этого рода эксперименты касаются тоже главным образом этой очень богатой и очень населенной сферы. Наконец, третий «план» сна и сновидений связан с высшей, духовной, пневматической областью. Здесь тайна «прообразов», «прототипов», «Платоновых идей» или «парадигм». Эти сущности можно также назвать, следуя Альфреду Фуйе, «идеями-силами (Idees — forces).

Эта область всегда особенно интересовала философов большого стиля и богословов-метафизиков. Жуткие, душные, очень опасные и иногда смертоносные испарения второй промежуточной области сюда уже не доходят. По всей вероятности, это же — область обитания образов и подобий Бога, которым непостижимым образом полагается в соединении с душами войти в мир. Это же — область ангельских духов, как их, например, классифицирует автор «Ареопагитик». Это также область тех таинственных реальностей и высочайших ценностей, которые именуются христианскими догматами и несомненно связаны с ангельским «умным» бытием. Это область памяти Божией, «вечной памяти». Это также область сил, составляющих духовно-онтологическое единство с умами, находящаяся в непосредственном общении с тем, что можно назвать божественными энергиями. Таинственные сущности, сохранившие и доведшие до высшего цветения и до разных ступеней подобия образ Божий, и которых мы называем святыми, относятся к этой же области. Можно эту область назвать «духовным, умным небом». Уже за ним простирается тот свет неприступный, в котором живет в Троице славимый Бог, и для изречения которого человеческий язык немощен и неадекватен, как, впрочем, и для очень

многого в области духовного мира. Из этой сферы посылаются пророческие и вообще духовные сны, видения, голоса, словом, все то, что вещает Волю Божию, Его благой Промысел.

То, о чем повествует Тургенев в своих оккультно-мистических произведениях — как правило относится ко второму плану, душевному. Лишь изредка ему дано вещать от имени «умного неба», — например, как мы уже говорили, в «Живых Мощах», или во всем том, что касается души Лизы Калитиной и ее последней судьбы — ухода в монастырь — преддверие «умного неба».

Возвращаемся к «Призракам» Тургенева с их необычайным языком и фабулой. Если бы выразить эту вещь в музыке, то пришлось бы прибегнуть к гармониям и вообще к музыке третьего периода Скрябина, выражаясь фигурально, и к лучшим образчикам инструментовки Римского-Корсакова, Равеля, Стравинского... Герой «Призраков» пытается оказывать слабое сопротивление, но это для него становится невозможным уже по той причине, что от таинственной сущности, избравшей его объектом своих приражений, исходит тончайший эротический соблазн. Ведь по своему внешнему облику — это женоподобное существо с женским же, хотя и не русским именем Эллис. Все, и даже тип необычайной красоты и стройности, заставляет предполагать, что в земной жизни это могла быть англичанка. Две ночи сопротивляется герой «Призраков» таинственным, нежным и жутким нападениям.

«Опять послышался звук... я вздрогнул, но не оглянулся. Вдруг я почувствовал, что кто-то тесно обнял меня сзади и в самое ухо мне лепечет: «Приди, приди, приди»... Затрепетав от испуга, я простонал:

— Приду! — и выпрямился.

Женщина стояла наклонясь возле самого моего изголовья. Она слабо улыбнулась и исчезла; я, однако, успел разглядеть ее лицо. Мне показалось, что я видел ее прежде, — но где, когда?..».

Пожалуй, самое существенное из того удивительного опыта, который передан в «Призраках» Тургенева, есть **опыт утраты свободы.** Этого одного уже достаточно, чтобы понять, что здесь мы имеем дело с характерными формами «прелести» и с действием того, что отцы аскеты именуют «лестними духами», хотя эта несчастная и, может быть, осужденная душа сама же находится в еще горших и окончательно удушающих тенетах «князя воз-

душного» и властителя смертной державы. Обо всем этом речь в изумительной пьесе Тургенева идет совершенно откровенно. В конце является и вполне апокалиптический призрак коня бледного, скачка которого с такой силой передана во Второй сонате Шопена си бемоль минор (соната с похоронным маршем).

«...Я как будто попал в заколдованный круг и — неодолимая, хотя и тихая сила увлекла меня, подобно тому, как еще задолго до водопада стремление потока увлекает лодку» (какой великолепный образ).

«Когда я стал подходить к нему (к дубу — В. И.), на луну набежала тучка, было очень темно под его широкими ветвями. Сперва я не заметил ничего особенного: но глянул в сторону — и сердце во мне так и упало; белая фигура стояла неподвижно возле высокого куста, между дубом и лесом. Волосы слегка зашевелились у меня на голове; но я собрался с духом и пошел к лесу».

Заметим тут, что никакие ссылки «скептиков», и среди них даже самого Тургенева, на «писательскую фантазию» здесь не имеют силы и должны быть признаны не объяснением, но отказом от него, простыми отговорками и отписками: остается необъясненным самый важный вопрос о «**морфогенезисе**», т. е. о возникновении самого образа, как такового, вопрос никогда не ставящийся скептиками, которые, можно биться об заклад, просто в девяноста девяти случаях из ста не поймут и самого вопроса. А между тем, в **образе** и находится весь духовный центр тяжести и существенный момент проблемы, а не в том, почему данный образ явился.

Вл. Соловьев, рецензируя замечательное произведение Алексея Толстого «Вампир», поставил вопрос о так называемой «внутренней убедительности» произведений, именуемых «фантастическими», таких, как, между прочим, повести Гоголя и Гофмана. Ссылка на «фантазию» и «выдумку», «сказочность» и проч. в объяснении подобного рода вещей — это отказ от объяснения, уход, бегство в область невежества. Чудо «Призраков» Тургенева в том, что это произведение, несмотря на всю необычайность его содержания, дышит полнейшей внутренней убедительностью от начала до конца.

«Да, это была она, моя ночная гостья. Когда я приблизился к ней, месяц засиял снова. Она казалась вся как бы

соткана из полупрозрачного, молочного тумана — сквозь ее лицо мне виднелась ветка, тихо колеблемая ветром, — только волосы да глаза чуть чернели, да на одном из пальцев сложенных рук блистало бледным золотом узкое кольцо. Я остановился перед нею и хотел заговорить; но голос замер у меня в груди, хотя собственно страха я уже не ощущал. Ее глаза обратились на меня, взгляд их выражал не скорбь и не радость, а какое-то безжизненное внимание. Я ждал, не произнесет ли она слова; но она оставалась неподвижной и безмолвной, и все глядела на меня своим мертвенно-пристальным взглядом. Мне опять стало жутко.

— Я пришел! — воскликнул я наконец с усилием. Глухо и чудно раздался мой голос, (характерный феномен неузнавания собственного голоса, как будто рассказчик и сам уж стал покидать собственное тело и развоплощаться. — В. И.).

— Я тебя люблю, — послышался шепот.

— Ты меня любишь! — повторил я с изумлением.

— Отдайся мне! — снова прошелестело мне в ответ.

— Отдаться тебе? Но ты призрак — у тебя тела нет. — Странное одушевление овладело мною. — Что ты такое, дым, воздух, пар? (опять встает первенствующая проблема всех проблем — проблема образа, формы, иконы, лица, в крайнем случае — маски, личины, — В. И.). Отдаться тебе? Отвечай сперва кто ты? Жила ли ты на земле? Откуда ты явилась?

— Отдайся мне. Я тебе зла не сделаю. Скажи только два слова: возьми меня.

Я посмотрел на нее. «Что это она говорит?» — подумал я. — Что это все значит? И как же она возьмет меня? Или попытаться?

— Ну хорошо, — произнес я вслух и неожиданно громко, словно кто сзади меня подтолкнул. — Возьми меня! (опять со всею силой ставится вопрос жертвы свободой, как это постоянно бывает и в эротике, и в оккультно-метапсихической сфере. — В. И.).

Не успел я произнести эти слова, как таинственная фигура с каким-то внутренним смехом, от которого на миг задрожало ее лицо, покачнулась вперед, руки ее отделились и протянулись... Я хотел было отскочить, но я был уже в ее власти. Она обхватила меня, тело мое поднялось на пол аршина от земли — и мы оба понеслись плавно и не слишком быстро над неподвижной мокрой травой».

Собственно мистико-оккультная и метапсихическая драма «Призраков» делится на три акта: I. Приготовление к полету, где главную роль играет мистико-эротическая **жертва свободой** и следовательно всем составом **духо-душевно-телесной-личности**, переходящей в обладание таинственной полупустоты, жаждущей воплощения путем эротического вампиризма, отъятия «отдающейся» другой личности и «пития» ее крови — как это будет видно дальше.

II. Сам мистико-оккультный и эротически-метапсихический полет с несомненным **переходом в иной план времени и пространства, в иные измерения** — в тот самый «второй» план грез и снов, о котором уже было сказано и где дается возможность в известной и очень значительной степени овладеть **временем и пространством** и общаться со всем тем, что находится в **срединной сфере.** Труднейшая проблема обращения времени относится сюда же. Вместе с тем, это — наибольшая степень напряжения эротически-метапсихической и оккультной силы с переходом крови, а потому плоти и души, из обладаемого в «обладательницу» или в «обладающее». Это и наибольшее расширение плана гностического видения и видения области «матерей» и наибольшая степень овладения временем и пространством, причем во времени дано двигаться назад в область бывшего, но не будущего...

Наконец, акт III — зависть и месть царства тьмы со всеми подвластными ему силами, процессами жизни и эротической любви, хотя бы со всеми их деформациями. С грандиозной силой, напоминающей первые части Девятой симфонии Бетховена и Четвертой, и Шестой симфонии Чайковского, даже с подходящей в данном случае чудовищной брутальностью — мы уже вспомнили скерцо второй сонаты Шопена — скачку коня бледного, — чудовище смерти настигает и напившегося крови почти досыта женского вампира, и ее почти уже до конца «высосанную» жертву, чтобы обоих убить и увлечь к краю смерти второй.

Все заканчивается бесподобной по музыкальности, но убийственно тоскливой «кодой». Вообще у Тургенева, как и у его любимца Фета, все основано на музыке, все есть «рождение трагедии из духа музыки». И не даром Тургенев для этого своего шедевра взял эпиграф из «Фантазии» Фета. Относительно обоих надо сказать словами Чайковского, что оба «делают шаг в нашу область», то есть в область музыки. Можно даже добавить, что в «Призраках»

Тургенев делает невозможное, и в **словах и образах передает содержание музыки.**

Но это не мешает Тургеневу на путях выполнения этой части артистической задачи выполнить и решить также задачу религиозно-философскую и мистико-метапсихическую. Как в «Бежином Луге» ему удалось в народно-словесной иконографической форме передать «Повесть об Антихристе» (пользуемся заглавием одного из лучших произведений Вл. Соловьева), — совершенно так же в «Призраках» ему удалось показать царство «лестних духов», их «прелестного» и смертоносного действия в образе эротики («любви сатаниной», «мечтания сатанина»).

Как и в «Страшной Мести» Гоголя, здесь на протяжении всех глав ужасающей оккультно-метапсихической трагедии нет уж и признака юмора, смеха, шуток и проч., на которые в других вещах, даже того же типа, так тароват Тургенев (следуя в этом отнощении за Гоголем). Здесь все до ужаса серьезно и убедительно-трагично. «Когда» же — это такой тяжкий стон смертной тоски, который редко встречается как в поэзии и литературе, так и в музыке. Вот образчик «воздушного» диалога (Тургеневу так же как Достоевскому очень удается диалогическая форма в том особенно, что ведет в глубину, или находится на глубине, или на высоте, что одно и то же).

«Это была женщина с маленьким нерусским лицом. Иссера-беловатое, полупрозрачное, с едва означенными тенями, оно напоминало фигуры на алебастровой, изнутри освещенной вазе — и опять показалось мне знакомым.

— Можно с тобой говорить? — спросил я.

— Говори.

— Я вижу, у тебя кольцо на пальце; ты, стало быть, жила на земле — ты была замужем? Я остановился... Ответа не было».

Оно и не удивительно: там «не женятся, не выходят замуж», и по-видимому, для тех «измерений» и для «третьего», «четвертого», «пятого» и т. д. пола эти отношения перестают так же существовать, как трехмерное пространство и одномерное время.

«— Как тебя зовут — или звали по крайней мере?

— Зови меня Эллис.

— Эллис! Это английское имя! Ты англичанка? Ты знала меня прежде?

— Нет.

— Отчего же ты именно ко мне явилась?

— Я тебя люблю.

— И ты довольна?

— Да; мы носимся, мы кружимся с тобой по чистому воздуху».

Далее разговор принимает ту форму, которая уже относится к третьему небу или к третьему плану бытия. Оказывается, что для Эллис он или недоступен, может быть меньше даже, чем для нас, или же она, что называется, знать его не «хочет», трепещет перед ним, хотя, быть может, глухо верит в его существование, подобно тем, которые «веруют и трепещут».

«— Эллис, — сказал я вдруг, — ты, может быть, преступная, осужденная душа?

Голова моей спутницы наклонилась: — Я тебя не понимаю, — шепнула она.

— Заклинаю тебя именем Бога, — начал было я.

— Что ты говоришь? — промолвила она с недоумением. — Я не понимаю.

Мне показалось, что рука, лежавшая холодноватым поясом вокруг моего стана, тихо шевельнулась...

— Не бойся, — промолвила Эллис, — не бойся, мой милый! — Ее лицо обернулось и придвинулось к моему лицу... Я почувствовал на губах моих какое-то странное ощущение, как бы прикосновение тонкого и мягкого жала».

Этим еще более подтверждается «срединность», «воздушность» того мира, к которому принадлежит Эллис. Да, быть может, это действительно, преступная и осужденная душа, наказанная как Петрусь в «Ночи накануне Ивана Купала» Гоголя, потерей памяти, также и памяти о Боге и полной неспособностью припоминать содеянное, каяться и молиться.

Ведь память — это великое духовное деяние, «делание», а не просто регистрирующая способность, превращающая мозг во что-то похожее на грамофонный диск, как думают жалкие «смердяковы от полунауки». Настоящая наука уже разнесла эту «гипотезу» в пух и прах. Для такой души, как Эллис, ничего другого и не остается кроме эротики, соединенной с вампирическим желанием вновь воплотиться, напившись для этого крови, чтобы вновь вернуться на землю и проходить уже пройденное.

Какое печальное и напрасное желание! Оно дышит одновременно и скукой и тоской, а главное — рабством, духовной связанностью, утратой подлинной свободы, иду-

щей только сверху, из «третьего неба». Но пока что Эллис не хочет, да и не может ждать такой свободы и стремиться к ней. Ибо она есть только душа, не окончательно еще разъединенная с неочищенной земной плотью и совершенно еще не готовая к принятию «света невечернего».

Как это почти всегда бывает, эротика у Эллис соединена с злостью и даже злорадством по поводу несчастий и гибели, а может быть здесь действительно указание на то, что она — осужденная и преступная душа.

«— Так неси ж меня в Южную Америку!

— В Америку не могу. Там теперь день.

— А мы с тобой ночные птицы. Ну куда-нибудь, куда можно, только подальше.

— Закрой глаза и не дыши, — отвечала Эллис, — и мы помчались с быстротой вихря. С потрясающим шумом врывался воздух в мои уши.

Мы остановились, но шум не прекращался. Напротив: он превратился в какой-то грозный рев, и громовой гул...

— Теперь можешь открыть глаза, — сказала Эллис.

Я повиновался... Боже мой, где я? Над головой тяжелые дымные тучи; они теснятся, они бегут, как стадо злобных чудовищ. А там внизу, другое чудовище, разъяренное, именно разъяренное море... Белая пена судорожно сверкает и кипит на нем буграми — вздымая косматые волны, с грубым грохотом бьет оно в громадный, как смоль черный, утес. Завывание бури, леденящее дыхание расколыхавшейся бездны, тяжкий плеск прибоя, в котором по временам чудится что-то похожее на вопли, на далекие пушечные выстрелы, на колокольный звон — раздирающий визг и скрежет прибрежных голышей, внезапный крик невидимой чайки, на мутном небосклоне шаткий остов корабля — всюду смерть, смерть и ужас....

Голова у меня закружилась — и я снова с замиранием закрыл глаза...

— Что это! Где мы?

— На южном берегу острова Уайт, перед утесом Блекганг, где так часто разбиваются корабли, — промолвила Эллис, на этот раз особенно отчетливо и, как мне показалось, не без злорадства».

Наша гипотеза, что Эллис из потревоженного хаоса, этим вполне подтверждается. Здесь также не мешает, для поддержания основы всей концепции Тургенева, вспомнить знаменитые стихи Тютчева:

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой.

Из смертной рвется он груди,
И с беспредельным жаждет слиться.
О, бурь уснувших не буди,
Под ними хаос шевелится!

Да и что такое мир в его настоящем состоянии, как не печать имени Божьего над едва скованным и едва усмиренным хаосом? Это ведь еще и не вполне Космос, но хаос-космос. Церковь и воспевает Бога многозначительными словами, касающимися именно этого предмета: «Благословен еси видяй бездны».

И такие ли бездны «видит» око Божие! Есть ведь такие бездны, что одно слабое представление о них немедленно бы уничтожило нас, а едва заметное дыхание их, донесшееся из неизмеримых пространств, немедленно развеяло бы нашу бедную солнечную систему.

После этого видения расколыхавшейся бездны, под самое утро, Эллис вновь вернулась вместе со своим «избранником» туда, откуда вылетела. Но это уже была не прежняя Эллис. Напившись в эротическом лобзании крови своего «избранника», она уже начала опять «воплощаться» и хорошеть вновь тою самой красотой, которая только один раз дается человеку.

«— Утро! Вот утро! — воскликнула над самым ухом моим Эллис... — Прощай, до завтра!» Я обернулся... Легко отделяясь от земли, она плыла мимо — и вдруг подняла обе руки над головой. Эта голова, и руки и плечи мгновенно вспыхнули телесным теплым цветом; в темных глазах дрогнули живые искры; усмешка тайной неги шевельнула покрасневшие губы... Прелестная женщина внезапно возникла предо мною... Но, как бы падая в обморок, она тотчас опрокинулась назад и растаяла как пар.

Я остался недвижим».

Это уже то явление, которое метапсихики именуют «эктоплазмией». Оно заключается в появлении особой эфемерной, промежуточной по форме материи, часто наклонной принимать и человеческие образы, в том числе и женские. Трудно выяснить тайну Эллис, но, может быть, и помимо того, что она есть «осужденная» и «преступная» душа, она принадлежит к той категории, о которой в

«Одиссее», в знаменитой сцене вызова Улиссом тени его матери, которую он питает кровью жертвенных животных, говорит Гомер: «Девы огорченные недавней обидой».

Какой обидой? быть может той, что им не дано было вкусить от радостей земного бытия... «Вкушая вкусих мало меда и се аз умираю». И быть может, попытку вновь начать неудавшийся цикл радости земного бытия передает нам великий мастер, который и сам, должно быть, остолбенел перед загадкой своего произведения.

Так или иначе, но эти свидания и полеты очень напоминают углубленную символику той великой, жуткой и бездонной тайны, которая заключена в мытарствах эротической любви и которую «простонародная Афродита», по Платону, грубо таскает в грязи. Тургенев ставит нас перед лицом Италии, той загадочной страны, где как будто упрощенное и как будто общедоступное сладкогласие и благолепие соединены с ужасами «Божественной Комедии» Данте и происходят на вулканической почве, ведущей в мастерскую «Гефеста».

«Рука Эллис опять обвилась вокруг меня — и мы опять помчались.

— Отправимся в Италию, — шепнул я ей на ухо.

— Куда хочешь, мой милый, — отвечала она торжественно и тихо — и тихо и торжественно повернула ко мне свое лицо. Оно показалось не столь прозрачным как накануне; более женственное и более важное, оно напомнило мне то прекрасное создание, которое мелькнуло передо мной на утренней заре перед разлукой.

— Нынешняя ночь — великая ночь, — продолжала Эллис. Она наступает редко, когда семь раз тринадцать...

Тут я не дослушал несколько слов».

И немудрено «недослушать». Ведь пифагорейская символика священных чисел, соединенных с тайной мира, и культом, в том числе и культом христианским, до сих пор остается великой тайной, которой, кажется, после самого кротонского мудреца коснулся только один поистине великий Кеплер, коснулся — и через музыку сделался автором всей новой астрономии с ее законами, но остался также и мудрым астрологом, написавшим замечательное сочинение о Вифлеемской звезде (De stella nova in pede Serpentarii).

Несомненно, эротика дает знания, вдохновляет на величайшие художественные произведения, колдует, оча-

ровывает, может даже довести до третьего неба, хотя и никогда не перешагнуть ей этого порога. Вот какими словами обращается на этот раз Эллис к своему избраннику перед полетом в Италию.

«— Теперь можно видеть то, что бывает закрыто в другое время.

— Эллис! — взмолился я, — да кто же ты? Скажи мне, наконец.

Она молча подняла свою длинную белую руку. На темном небе, там, куда указывал ее палец, среди мелких звезд, красноватой чертой сияла комета.

— Как мне понять тебя? Или ты — как эта комета носится между планетами и солнцем — носишься между людьми... И зачем?».

Здесь также и загадка человека, о которой с тоской «умудренного неведения», говорит Баратынский:

Я из племени духов,
Но не житель Эмпирея,
И едва до облаков
Вознесясь, паду слабея.

Как мне быть? Я мал и плох.
Знаю, рай за их волнами,
И ношусь, крылатый вздох,
Меж землей и небесами.

Таким образом, загадка Эллис может заключаться и в том, что она просто человеческая душа, не более и не менее грешная, чем все другие люди...

«Но рука Эллис внезапно надвинулась на мои глаза... Словно белый туман из сырой долины обдал меня...

— В Италию! В Италию! — послышался ее шепот. — Эта ночь — великая ночь!

. . . .

— Рим, Рим близок... — шептала Эллис. — Гляди, гляди вперед... Я поднял глаза. Что это чернеет на окраине ночного неба? Высокие ли арки громадного моста? Над какой рекой он перекинут? Зачем он порван местами? Нет, это не мост, это древний водопровод. Кругом священная земля Кампании, а там вдали Албанские горы — и вершины их и седая спина старого водопровода слабо блестят в лучах только что взошедшей луны...

Мы внезапно взвились и повисли на воздухе перед

уединенной развалиной. Никто не мог бы сказать, чем она была прежде: гробницей, чертогом, башней... Черный плющ обвивал ее всю своей мертвенной силой — а внизу раскрывался, как зев, полуобрушенный свод. Тяжелым запахом погреба веяло мне в лицо от этой груды мелких, тесно сплоченных камней, с которых давно свалилась гранитная оболочка стены.

— Здесь, — произнесла Эллис и подняла руку. — Здесь! — проговори громко, три раза сряду, имя великого римлянина.

— Что же будет?

— Ты увидишь.

Я задумался.

— Divus Cajus Julius Caesar! — воскликнул я вдруг; Divus Cajus Julius Caesar! — повторил я протяжно. — Caesar!

Последние отзвучия моего голоса не успели еще замереть, как мне послышалось... Мне трудно сказать, что именно. Сперва мне послышался смутный, ухом едва уловимый, бесконечно повторяющийся взрыв трубных звуков и рукоплесканий. Казалось, где-то, страшно далеко в какой-то бездонной глубине внезапно зашевелилась несметная толпа и поднялась, поднялась, волнуясь и переплетаясь чуть слышно как бы сквозь сон, сквозь подавляющий, многовековый сон. Потом воздух заструился и потемнел над развалинами... Мне начали мерещиться тени, мириады теней, миллионы очертаний, то округленных как шлемы, то протянутых как копья, лучи луны дробились мгновенными синеватыми искорками на этих копьях и шлемах и вся эта армия, эта толпа надвигалась ближе и ближе, росла, колыхалась усиленно. Несказанное напряжение, напряжение достаточное для того, чтобы приподнять целый мир, чувствовалось в ней; но ни один образ не выдавался ясно... И вдруг мне почудилось, как будто трепет пробежал кругом, как будто отхлынули и расступились какие-то громадные волны... «Caesar, Caesar venit!» — зашумели голоса, подобно листьям леса, на который внезапно налетела буря... Прокатился глухой удар — и голова бледная, строгая, в лавровом венке, с опущенными веками, голова императора стала медленно выдвигаться из-за развалин».

Ничто из происшедшего, никакой акт, никакой факт, никакая форма или образ из всего, что «имело место» в истории народов или частных лиц, не погибает, но сохра-

няется. Так называемый «закон сохранения материи и энергии» — логический «закон тождества» — все это лишь **частные случаи общего закона консервации,** который выставила **морфологическая философия** и **морфологическая методология.** Прошедшее соединяется с будущим через настоящее — непрерывно, согласно закону **универсального космического творчества.** Это соответствует словам Евангелия: «Отец мой творит и Я творю доселе». А Иоанново Откровение («Апокалипсис») говорит о **новом творении** после конца этого эона: «Се Аз творю вся нова». (Откр. 19,5).

Сохраняться может лишь то, что **нарастает,** да и воспроизведение сохраненного предполагает его **нарастание и творческое развитие.** Душа человека (отдельного) и душа мира со всем их содержимым сохраняются вовеки — правда, потенциально. Если душа не обнаружит творящей активности, то от нее отнимается то, что ей казалось, будто она его имеет, и это передается активной творческой душе, душа же нерадивая, нетворческая, «ленивая» угасает в пассивности до нуля, связанная по рукам и ногам «во тьме кромешной», то есть во тьме небытия.

Так или иначе, но начиная со сцены с Юлием Цезарем и до конца всей пьесы лейтмотивом проходит этот закон консервации, не говоря уже о том, что сама Эллис представляет такую посмертную активность души, которая в условиях греховности есть нечто близкое к «мытарствам» или вовсе сливается с ними в **отчаянной борьбе за сохранение** — к чему относится и попытка воплощения, или, если угодно, перевоплощения при помощи такого страшного средства, как высасывание крови в эротическом трансе.

Это как бы одна из иллюстраций к трагическому древнегреческому тексту, приписываемому также и Плотину, так как этот философ его приводит:

«**Великая и последняя борьба ожидает человеческие души**». А для этого нужна активность, т. е. **нарастание, а не простое сохранение энергии.**

Вдохновляемая исключительно эротическим вампиризмом, потерявшая, временно или навеки, всякую связь с Богом Живым и Его Миром Сил и Умов, не знающая больше даже их имени, Эллис совершенно беззащитна против наскока на нее «дракона смерти», под конец принимающего страшный облик гигантского **коня бледного...** Прощание уже почти совершенно оплотянившейся, а потому и отяжелевшей и превратившейся почти в подлинную

женщину, Эллис со своей жертвой — возлюбленным, полно такого лирического трагизма, которому едва ли можно найти аналог в мировой литературе.

«Я много и долго размышлял об этом непонятном, почти бестолковом казусе — и убедился, что не только его наука не объясняет, но что даже в сказках и легендах не встречается ничего подобного. Что такое Эллис в самом деле? Привидение, скитающаяся душа, злой дух, сильфида, вампир наконец? Иногда мне казалось, что Эллис — женщина, которую я когда-то знал — и я делал страшные усилия, чтобы припомнить, где я ее видел... Вот, вот, казалось иногда, — сейчас, сию минуту вспомню... Куда! Все опять расплывалось как сон»...

Вернее сказать, что Эллис **все вместе:** и привидение, и скитающаяся душа, и злой дух, и сильфида, и вампир...

Все же вместе — **образы, морфологические «выделения» самой души автора, человеческой души как таковой со всеми ее творческими продолжениями и дополнениями.** И еще вернее будет сказать, что это — сама **она, душа автора в ее творческом инобытии.** Только это последнее выражение надо будет принять во всей его полноте и со всею ответственностью за его **подлинную реальность,** которая ведь есть нечто гораздо более глубокое и широкое, чем мы это себе представляем: по совершенно верному определению Гераклита Эфесского, душа человеческая вообще беспредельна (т. е. она не имеет границ в пространстве и вечна во времени). Лишь формообразующая деятельность души как существа богоподобного ставит ей границы, но это такое же «самоограничение», как, формально говоря, деятельность вообще творческих духов.

Творческий морфогенезиз, выявление «продукций души», так сказать, «во вне» есть такая же великая тайна, как и происхождение самой души. Библия говорит совершенно определенно о сотворении человеческого тела из земного, а, значит, и временно-пространственного вещества. Но о душе сказано, что она «вдунута» в «лицо» человеческое, чем утверждается предопределение Божие о сущности и о существовании человека, как личности, как образа, и притом образа Божия. Но о морфогенезисе души не сказано ничего, он остается великой тайной. «Вдутие» души можно понять, как ее эманативное происхождение, что вряд ли богословски допустимо. Значит, речь идет лишь о «поступлении» души в человеческое существо, о ее появлении, как души человеческой в человече-

ском существе или о возникновении существования души человека, как данной души, данного человека, но отнюдь не о происхождении, морфогенезисе самой души в качестве «формы тела» (употребляя наиболее точное в философско-метафизическом смысле выражение «греко-томизма»). Об этом способе морфогенезиса души в человеке нигде — ни в Писании, ни в Предании нет ни слова и это, очевидно, такая трудная и непостижимая для человека тема, что для нее не существует ни представлений, ни понятий, ни каких-либо познавательных категорий. Однако, современная метафизика (Луи Лавелль) и современная наука (Юнг) дерзновенно ставят эту проблему.

В силу целого ряда причин, автор этих строк избрал срединный путь интерпретации библейского повествования о сотворении женщины, о ее, так сказать, «морфогенезисе», так как здесь перед нами, конечно, именно морфогенезис женщины, ее возникновение в качестве отдельного образа, а значит, в известном смысле и отдельной субстанции, дополнительной по отношению к образу мужскому в качестве двух парно-соотносительных понятий. «Не добро человеку быть одному» — ясно, что речь идет об онтическом «не добре», т. е. несуществовании. Мужчина и женщина — парно-соотносительное понятие (говоря формально — вроде субъекта и предиката в логическом суждении) и один без другого не существуют, не имеют экзистенции. Другими словами, **экзистенция человека начинается с парно-соотносительной экзистенции в качестве мужчины и женщины.**

Но в Библии женщина получает наименование «**Евы**» («**Хава**»), т. е. «**жизни**». Без женщины нет жизни. Но так как без души тоже нет жизни, так же как и без крови («сока совсем особенного свойства» по выражению Гете в 1-й ч. «Фауста»), то поэтому **между душой и женщиной есть не только теснейшее внутреннее сродство, но и как бы тождество.** А потому сотворение женщины есть как бы символ сотворения души в ее конкретной законченной актуальности.

А так как «идея женщины» неразрывно связана с «идеей эротики», как бы возвышенно последняя не разумелась — вплоть до т. н. Афродиты Небесной по Платону, то отсюда вывод: всякая эротика, в сущности говоря, есть таинственная и таинственная любовь к своей собственной душе. Да на это намекает и сам Ап. Павел, говоря: «любящий свою жену самого себя любит». Конечно, здесь и

понятие «жены» и понятие «самого себя» надо брать в самом высочайшем, чистейшем и пламеннейшем виде, отметая все земное, в дурном смысле этого слова, все греховное, тусклое, мертвое, безобразное и пошлое. Тогда и получается, что в одном и том же существе души мы видим и возлюбленную, и мать, и сестру, и даже Ангела-хранителя, если держаться на этот таинственный предмет точки зрения о. Сергия Булгакова, для которого Ангел-хранитель есть тоже предмет нашей любви возвышенно-эротического типа, источник творчества и вдохновения, так же как источник морально-эстетического совершенствования. Таким «эросом», «Ангелом-хранителем» и источником морально-эстетического совершенства был например Сократ для Алкивиада, для Платона и вообще для всей окружающей его братии. Не подлежит сомнению, что таковы же были отношения Господа Иисуса к Своим ученикам, и особенно к Иоанну, «ученику, его же любляше Иисус».

Отец Сергий Булгаков, перифразируя мысль всей Церкви, сопоставляет эти отношения с тем, что изображено в «Песне Песней», по его верным словам — «самом новозаветном что есть в Св. Писании».

Все это — перипетии того особого отношения душ между собою, а также и к своему Создателю, поскольку Тот вочеловечился, подвинутый любовью.

Вот почему чтобы понять всю трагедию, разыгрывающуюся в символах «Призраков» Тургенева, мы утверждаем, что в конечном счете здесь речь идет ни более, ни менее, как о душе самого автора. Это нисколько не исключает возможности отождествления этой души с душой какого-нибудь конкретного женского существа. Не напрасно высшую степень любви мы обозначаем по отношению к какому-нибудь дорогому для нас существу, именуя его «душой нашей».

Отсюда такое нарастание ужасающего трагизма вместе с нарастанием «эротики жалости» или «жалости к эротике», соединенных с драмой смерти.

«Когда я опомнился, я лежал навзничь в траве и чувствовал во всем теле глухую боль, как от сильного ушиба. На небе брезжило утро: я мог ясно различать предметы.. Я начал припоминать, что произошло со мной — и содрогнулся весь, как только пришло мне на ум то последнее, безобразное видение» (речь идет о страшной гонке смерти в виде дракона и коня бледного, преследовавших Эллис и ее ношу — автора).

«Но чего же испугалась Эллис? — подумал я. — Уже ли и она подлежит ее власти? Разве она не бессмертна? Разве и она обречена ничтожеству? Разрушению? Как это возможно?

«Тихий стон раздался вблизи. Я повернул голову. В двух шагах от меня недвижно лежала распростертая молодая женщина в белом платье, с разбросанными густыми волосами, с обнаженным плечом. Одна рука закинулась за голову, другая упала на грудь. Глаза были закрыты, и на стиснутых губах выступила легкая алая пена. Неужели это Эллис? Но Эллис — призрак, а я видел перед собой живую женщину. Я подполз к ней, наклонился.

— Эллис? Ты ли это? — воскликнул я.

Вдруг, медленно затрепетав, приподнялись широкие веки; темные, пронзительные глаза впились в меня — и в то же мгновение в меня впились ее губы, теплые, влажные, с кровяным запахом, мягкие руки крепко обвились вокруг моей шеи, горячая полная грудь судорожно прижалась к моей — Прощай! прощай навек! — явственно произнес замиравший голос — и все исчезло.

Я приподнялся, шатаясь на ногах, словно пьяный — и, проведя несколько раз руками по лицу, огляделся внимательно. Я находился возле большой дороги, в двух верстах от моей усадьбы. Солнце уже встало, когда я добрался до дома».

Безобразная истребительница, гнавшаяся за Эллис в ту роковую ночь и обратившаяся апокалиптическим конем бледным, не пощадила и ее ношу. Да и не удивительно: душа была отнята, ибо соединилась с душой — Эллис.

... «Здоровье расстроилось: грудь заболела, бессонница, кашель. Все тело сохнет. Лицо желтое, как у мертвеца. Доктор уверяет, что у меня крови мало, называет мою болезнь греческим именем «анемией» и посылает меня в Гастейн»...

... «Но что значат те пронзительные — чистые и острые звуки гармоники, которые я слышу, как только заговорят о чьей-нибудь смерти? Они становятся все громче, все пронзительнее...

И зачем я так мучительно содрогаюсь при одной мысли о ничтожестве?»

Разгадка «Призраков» и туман, окутывающий «Эллис», начинают мало-по-малу рассеиваться. Это — таинственная повесть об источнике всякой эротики, о любви к собственной душе и повесть о той страшной, поистине разди-

рающей трагедии, которая именуется смертью и есть разлучение нашего — «я», нашего существа и столь бесконечно любимой сущности «второго я» (alter ego), которое именуется нашей душой — «женой облеченной в солнце» и куда входит реально и мать, и сестра, и возлюбленная, и Ангел-хранитель, и вдохновитель. Но у ног последнего кончается власть смерти и коня бледного.

Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой.

Тютчев.

...Нет, Тургенев не шутил с потусторонним миром, куда неоднократно вступал. Он вполне понимал его ужасающую силу и ужасающий трагизм. Для того, чтобы убедиться в этом, стоит только прочесть его мрачнейший «Рассказ Отца Алексея». Здесь ни автору, ни читателю не придет на ум ничего легкомысленного и здесь невозможна никакая улыбка недоверия или безучастия... Рассказ дышит искренностью и правдивостью, правдивостью, доходящей почти до наивности. Оно и понятно: сам батюшка отец Алексей находится в докритической стадии ума и не знает, что значит не верить непосредственным данным опыта или сомневаться в том, что подсказывает сердце. Что же касается самого автора, которого дело как будто бы сторона, то рассказ свой он ведет хотя в тоне вполне объективном, но с таким нескрываемым сочувствием к обеим жертвам черного духа, что ни о каком сомнении в его отношении к правдивости рассказчика здесь не может быть и речи. Поддельных трагедий вообще не бывает — или же они немедленно обращаются в фарс, в отвратительный лицемерный фарс, над которым вдоволь потешился Чехов в «Загадочной Натуре»...

Содержание «Рассказа Отца Алексея» столь же просто, сколь непереносимо тягостно и жутко. Его можно передать такими словами: обречение аду ни в чем неповинного. Именно — обречение аду, а не какой-нибудь обыкновенной, пусть очень большой, громадной земной беде.

У о. Алексея, скромного, безупречного и тихого деревенского священника есть сын, — единственный. В раннем детстве, заблудившись в лесу, он встретил там «зеленого старичка», удивительно, кстати сказать, напоминающего

«зеленую женщину» (стихотворение в прозе под заглавием «Природа»). Здесь напрашивается и другая литературная реминесценция этого же типа — «Женщина в зеленом», дочь «Доврского Деда», короля троллей (природных бесов) из «Пер Гюнта» Ибсена. Этот «зеленый старичок», весь зеленый, с зеленым лицом, зелеными глазами и с зеленой бородой приласкал ребенка, надавал ему орешков и сразу чувствуется, что здесь только прелюдия к той потусторонней, «трансцендентной» — «метапсихической» беде, которая доведет молодое существо до скорой и всеконечной гибели. Здесь, словно царство «Гекаты» решило взять себе по праву ему принадлежащую добычу, о которой у этого «ночного царства лавр, элементов и привидений» был с кем-то спор... не такой ли, какой некогда завязался с сатаной о судьбе Иова Многострадального — и Того, Кто повыше Иова?

Как ни бьется молодой человек, очень к тому же одаренный, в липких тенетах «зеленого паука», в которые он попался с детских лет, ничего не помогает — ни личная его моральная безупречность, ни праведность и молитвы священника-отца. Подобно Ставрогину (в «Бесах» Достоевского), молодой студент, во всем прочем составляющий полную противоположность Ставрогину — все время посещаем видением того, «кого к ночи называть неудобно». Блестящей и чрезвычайно своеобразной техникой повествования Тургеневу удалось достичь эффекта полной объективной реальности этих видений, узрений того, что русский народ выразительно наименовал «тошной силой». Это имя так хорошо и так удачно передает омерзительное чувство, вызываемое тем, что можно было бы назвать «близостью Гекаты» и где Гойя в гравюре и Гоголь в повести — достигли предела.

Наговорами и внушениями этой «тошной силы» уничтожается блестяще начатая студенческая учеба. Отец Алексей вынужден принять одержимого сатаной сына и быть свидетелем всех его адских терзаний. Отец Алексей пробует последнее оставшееся средство — мистику белую против мистики черной: он совершает великое паломничество вместе со всею верующей Русью к мощам святителя Митрофания Воронежского. Луч надежды, потусторонней, духовной, как бы исходившей от св. раки, осиял и отца и сына — обоих безвинных страдальцев. Паломничество совершается так, словно они летят на ангельских крыльях «носиму дыханию бурну»...

Райский путь паломников — освященного благодатью священства отца и обреченного, бесноватого сына, как бы отмеченного антиблагодатью, приводит обоих в храм и к причастию... Кажется, победа над черной силой одержана... Но тут «восхождение во области заочны» обрывается резкой отвесной крутизной: бес, появившись в Храме, пока молодой паломник еще держал в устах принятую Частицу, внушил ему «выплюнуть и растереть». Тот, потеряв мгновенно всякую волю к сопротивлению, так и сделал. И при этом в его вполне ясном, ничем не по҆мрачненном сознании — и в этом-то и весь ужас, что в непомрачненном сознании — ясно и отчетливо вспыхнула формально совершенно верная богословски мысль: та мысль, что он совершил грех против Духа Святого и что, стало быть, ему спасения нет.

ПОРОГ Сон

Я вижу громадное здание.
В передней стене узкая дверь раскрыта
настежь, за дверью — угрюмая мгла. Перед
высоким порогом стоит девушка — Русская девушка.
Морозом дышит та непроглядная мгла и
вместе с ледеиящей струей выносится из
глубины здания медлительный, глухой голос.

«О, ты что желаешь переступить этот порог,
Знаешь ли ты, что тебя ожидает?»
— Знаю, отвечает девушка,
«— Холод, голод, ненависть, насмешка, презрение,
обида, тюрьма, болезнь и сама смерть».
— Знаю.
«— Отчуждение, полное одиночество».
— Знаю. Я готова. Я переношу все страдания, все удары.
«— Не только от врагов, но и от родных, от друзей.
— Да, ... и от них.
«— Хорошо, ты готова на жертву?..
— Да».

Автограф И. С. Тургенева.

Если путь к мощам св. Митрофания был путем радостной небесной надежды, то обратный путь оказался путем адского и совершенно неисцелимого отчаяния. Здесь «маловер-позитивист» и совершенно не богослов, Тургенев с поразительной тонкостью и грандиозной величавой силой, напоминающей «Франческу де Римини» Чайковского, показывает победу ада сразу по двум важнейшим пунктам: жертва принуждена совершить смертный грех

против Духа Святого и одновременно грешить таким же грехом отчаяния.

Как и на Голгофе, здесь богооставленность непосредственно примыкает к смерти и к схождению в ад. Замученный самой страшной пыткой, какая только существует на земле и в аду, пыткой отчаяния полного и окончательного, последнего отчаяния, жертва сатаны «имеющего державу смерти» — умирает. Но даже и этот всесокрушающий адский вихрь не задул слабого, трепетного, но неугасимого огонька надежды, которую отец Алексей, подобно четверговой свече, донес до конца собственного земного пути, опрысканного кровавыми слезами неутолимой печали и тоски. В словах отца Алексея, выражающих надежду на совершенно иной суд, которого не знают ни догматы, ни каноны, Тургенев находит достойное завершение этой своей изумительной вещи. Как тень по отношению к ослепительному свету «Живых Мощей» это поразительное дополнение, эта повесть стоит одиноко в своей угрюмой величавости и в самом темном углу самой темной поры Тургеневского ночного царства. И тихий, без нажимов, хотя в нужных местах достигающий ужасающей силы, тон этого повествования с его запредельным ожиданием иного суда, суда всепрощающей любви, делает эту повесть все же родной сестрой «Живых Мощей». Можно сказать, что в лице «Живых Мощей» и «Рассказа отца Алексея» русская литература имеет в чрезвычайно сжатой и верной повествовательной форме свой рай и свой ад. Как «Бесы» Достоевского противостоят «Идиоту», так у Тургенева, хотя в совершенно иной морфологии, «Рассказ отца Алексея» противостоит «Живым Мощам». Надо заметить, что сам Достоевский, хотя и недолюбливавший Тургенева, склонился перед «Живыми Мощами» и перед образом Лизы из «Дворянского Гнезда», кстати сказать, представляющем событие Лукерии, только в ином аспекте и в ином социальном разрезе. В порядке же жития и внутреннего образа — это, несомненно, один и тот же образ Святой Руси.

Удача Тургенева, на этих путях не только чуждых автору «Дыма», но и прямо ему враждебных, показывает лучше всяких рассуждений непосредственным путем красоты высокого художества, что здесь мы имеем дело не просто со способностью артистического перевоплощения, свойственного большим мастерам, но и с некоей второй личностью Тургенева, мало общего имеющей с его

общеизвестной «дневной» физиономией. Ссылки на комплексы, подсознание, психоанализ здесь могут только напортить: сущность подлинного художественного, также как и научно-философского творчества, в значительной мере и состоит в преодолении подсознания и в устранении всякого типа комплексов и психологизмов.

Именно в творениях мистического и метапсихического характера Тургенев-человек совершенно заслонен Тургеневым-художником... Как бы подтверждаются слова Шопенгауэра о объективности подлинного художника.

Глава третья.

ДЕМОНОЛОГИЯ И ЮМОР У ДОСТОЕВСКОГО.

«Пир» Платона заканчивается, как известно, беседой бодрствующего Сократа, который доказывает своим трем слушателям, которых еще не свалила сила вина, что «истинный комик есть истинный трагик», а также, что «истинный трагик есть истинный комик». Позже это обстоятельство является для Платона аргументом в пользу запрещения того и другого: трагедия расслабляет человека, а комедия вышучивает его, делает легкомысленным. И действительно: тот мир, куда направлены взоры Платона, есть «мир без смеха и слез», по выражению Владимира Соловьева. Христианская правда и все, что касается падения и искупления, вся совокупность скриптуральной святоотеческой, догматической и литургической письменности и иконографии, вообще всего того, что можно назвать совокупностью высшей религиозной культуры — тоже без «смеха и слез» — по ту сторону трагедии и комедии.

Однако попасть в эту сферу можно, только пройдя через трагедию и комедию. Трагедия говорит нам о жестоких финальных страданиях, о том, что «великая и последняя борьба уготована человеческим душам». Комедия говорит нам о том, что все прах, «суета сует и всяческая суета», а также о том, что «посмеятельна бывает пагуба нечестивца». Сверх того, как доказано долговременным опытом всего культурного человечества, знаменитое определение трагедии Аристотелем, «как ведущей через страх и сострадание к очищению от подобного рода страстей» придется признать верным и соответствующим законам нашей психики и нашего духа. Миновать трагедию и комедию невозможно; остаться бесчувственным к тому, что мучит или бесчестит человеческую душу — тоже невозможно. Поэтому комедия и трагедия все же действительно должны быть признанными «школой для взрослых»,

как существует «храм науки» и «общая мать».

Все это подлинные и очень большие ценности, тем более, что вера, догматическое сознание и чуткость к тонкостям эстетики и культа, даны далеко не всем.

Что же касается трагедии и комедии, взятых в их синтезе или же разъединенных — это есть общее человеческое достояние.

Однако, есть великие гении, которым по плечу сочетание трагико- комического творчества с раскрытием грандиозных чисто религиозных или религиозно эсхатологических перспектив. К числу их на одном из первых мест придется поставить Достоевского, сочетавшего в себе, в силу сказанного, и Шекспира и Данте, вернее сказать, особенности и темы этих двух гениев.

Как правило, основной темой всех трагедий «эллинского гения», в ряде вариантов, является всегда ТРАГЕДИЯ РОКА. Человек чувствует себя во власти НЕОБХОДИМОСТИ, которая «хотящего ведет, а не хотящего тащит». Судьба-необходимость есть сила особого порядка, перед которой пасуют даже боги. И самое ужасное, что это сила как бы глухонемая и даже вовсе бессознательная, которая «не слышит убеждений» и до которой благословения и проклятия, мольбы и славословия одинаково не доходят.

Правда, в «Прометее» Эсхила Зевс, в качестве «нового бога», играет роль рока по отношению к Прометею. Но это только, т. с., временное скрещение или временное сочетание, сопутствование функций. До этого и после этого «необходимость» в качестве грубой и слепой силы — судьбы будет по-прежнему управлять всем течением событий и происшествий как в жизни богов, так и в жизни людей, равно как и в том человеческом и слишком человеческом акте, который именуется «разысканием истины», напр. у Мальбранша, также и у Декарта, следуя исключительно логике, которая «принуждает» совершенно, как это делает чисто физическая неодолимая сила. Аристотель и говорит о «принуждающей силе истины». Философы, которые во времена Аристотеля были синонимом «ученых», приходили к своим заключениям, «принуждаемые самой истиной».

Выходит так, будто принуждающая сила, если она достаточно велика или во всяком случае неодолима, должна считаться признаком истины или даже самой истиной, и обратно: характерным признаком истины является ПРИНУЖДАЮЩАЯ или даже ВЫНУЖДАЮЩАЯ СИЛА,

РОКОВОЙ ЕЕ ХАРАКТЕР, СОВЕРШЕННО ИСКЛЮЧАЮЩИЙ ВСЯКУЮ СВОБОДУ и ВСЯКИЙ ВЫБОР.

Аристотель, который чувствует весь ужас такой «истины», цитирует в своей прославленной «Метафизике» слова трагика Софокла: «но сила непреодолимая вынуждает меня так поступить».

Аристотель не скрывает того, что страдания живой человеческой души, вынужденной быть беспрекословным податливым и невозражающим игралищем силы-истины, невыносимы, но о протесте не может быть и речи. Кто же протестует против логики и, следовательно, науки — хотя бы эта логика и эта наука приводили к таким результатам, которые совпадают с всеконечной гибелью или с бесконечной наукой, но во всяком случае, с неопределенно долго длящейся мукой — что в каком-то смысле равносильно вечной муке.

Античный человек и не знал подлинной, метафизической свободы, и не знал поэтому ни ценности личности, ни метафизики личности, которая онтологически для него как бы и не существует. И свобода, и личность, и свободная личность, и личная свобода приходят с ХРИСТИАНСТВОМ. Но вместе с ХРИСТИАНСТВОМ приходит и ТРАГЕДИЯ ЛИЧНОСТИ И ЕЕ ПРИЗВАНИЯ.

Одновременно с этим появляется точка зрения, согласно которой ИСТИНЕ ПРИНАДЛЕЖИТ ОСВОБОЖДАЮЩАЯ СИЛА, что ИСТИНА НЕ ПРИНУЖДАЕТ, НО ОСВОБОЖДАЕТ. «И познаете истину, и истина сделает вас свободными» (Иоанн. VIII, 32). Освобождающая же сила принадлежит БЛАГОДАТИ и поэтому есть особое действие Св. Духа, равносильное ЖИВОТВОРЕНИЮ и ВОСКРЕШЕНИЮ из МЕРТВЫХ, ибо закону принуждения принадлежит сила умертвляющая, благодати же — животворящая. «Грех же не должен над вами господствовать, ибо вы не под законом, но под благодатью» (Рим. 6, 14). Закон связан с «буквой», которая умерщвляет. Этой идеей пропитано все Новозаветное Благовествование и особенно Благовестие св. ап. Павла, которого поэтому и надлежит наименовать благовестником свободы во Христе. Но среди его посланий преимущественно одно — к Галатам — должно быть названо откровением христианской метафизики свободы. Конечно, эта метафизика конкретная, экзистенциальная и возникшая по совершенно конкретному поводу о лжеучении, которое заключалось в проповеди обрезания для вступающих в церковь язычников, и, следовательно, в возвращении под ИГО ЗАКОНА, в ПОРАБОЩЕНИИ ЗАКО-

НУ и, следовательно, в ПОРАБОЩЕНИИ вообще, чем УПРАЗДНЯЕТСЯ КРЕСТ СПАСЕНИЯ и ВЕЧНОЙ ЖИЗНИ.

В послании св. ап. Павла к Галатам проповедуется освобождение не только от ветхозаветного ритуально-богословского законничества, но от рабства вообще веществу (материи) и категориям мира. С этим также неразрывно связана идея всеединства, универсализма — СОБОРНОСТИ ВО ХРИСТЕ. Ибо всякое ограничение — ГЕТЕРОНОМНОЕ, приходящее со стороны, — есть ограничение Христовой свободы.

Под рабством же плоти св. ап. Павел разумеет всю совокупность грехов, т. с. амартологическое лжеединство греха, противостоящее кресту любви и его свободе.

Между этими двумя категориями возникает непримиримая борьба, и совмещение здесь невозможно. Отсюда пламенно боевой, даже СУРОВЫЙ, местами ЖЕСТКИЙ стиль всего послания к Галатам: свобода есть не привилегия, но суровый морально-мистический долг, нас ОБЯЗЫВАЮЩИЙ. Отсюда и органическая связь МОРАЛЬНОЙ ЧИСТОТЫ — ТРЕБОВАНИЯ ДОЛГА и ЧИСТОТЫ, ЧЕСТНОСТИ МЫСЛИ. ЭТО — ЛОГИКА СВОБОДЫ, заря которой уже занимается в проповеди Сократа. Вместе с тем проповедь свободы есть проповедь мужества и силы, ибо Распятый за нас и есть СВЯТЫЙ КРЕПКИЙ.

Сверх того, в заключение — и это есть самое важное, — СВОБОДА СВЯЗАНА с ЯВЛЕНИЕМ ИНОЙ ТВАРИ, где кончаются все ветхие, временно пространственные ограничения и открывается совершенно иное бытие.

Эти изумительные тексты, послания к Галатам, одно содержание которых свидетельствует о их БОЖЕСТВЕННОСТИ, и следует назвать ДУХОВНЫМ, ПНЕВМАТИЧЕСКИМ КОСТЯКОМ, ФУНДАМЕНТОМ, ИДЕЕЙ — СИЛОЙ, ДВИГАТЕЛЕМ ДИАЛЕКТИКИ ВСЕГО ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО, как подлинно ХРИСТИАНСКОГО МЕТАФИЗИКА СВОБОДЫ И БЕСПОЩАДНОГО ПРОТИВНИКА ЗАКОННИЧЕСКОГО ЛИЦЕМЕРИЯ и ФАРИСЕЙСТВА, которых он сражает, как и ГОГОЛЬ силой своего юмора и своей сатиры обрушивающихся главным образом на мир БЕСОВ и ДЕМОНОВ.

На этой почве, как показал Достоевский, и возникла у революции война с крестом призвания, творческой свободы и персоналистической философии.

Достоевский открыл то, что теперь имеет вид непререкаемой аксиоматической истины: именно, что РЕВОЛЮЦИЯ, и особенно СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ КОММУ-

НИСТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ, ЕСТЬ ЖЕСТОЧАЙШАЯ ФОРМА РАБСТВА и ПОЛНОГО ОБЕЗЛИЧЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА, ПРЕВРАЩЕНИЯ ЕГО В КОЛЛЕКТИВИСТИЧЕСКИЙ «МУРАВЕЙНИК» или «ТЕРМИТНИК» ДВУНОГИХ, которые уже отнюдь не люди, хотя и могут некоторое, относительно говоря, короткое время еще носить некоторое человекоподобие, но уже без всякого богоподобия — благодаря чему вскорости стирается и само человекоподобие. В силу этого их так легко узнать. Революция и ее носители уже во времена Достоевского и в точном изображении его гениальных «Бесов» — «русской трагедии», по выражению о. Сергия Булгакова, есть прежде всего РАБЬЯ БЕЗДАРНОСТЬ АНТИТВОРЧЕСТВА и ПОСТЫДНАЯ ТРУСОСТЬ МЫСЛИ.

Конечно, такое изуродование человеческого образа с превращением его в «джентльмена-приживала», который «беден, да не очень честен», ибо что выжмешь из малакийного «диамата» — должно было вызвать морально и эстетически негодующую деятельность сатирика-юмориста, каким явился Достоевский на вершине своего трагизма. Ибо что может быть трагичнее, чем расчеловечение человека и его ВОБЕСОВЛЕНИЕ?

Итак, вот эти тексты, которые можно считать костяком творчества Достоевского и которые, во всяком случае, надо принять во внимание при философско-метафизическом и богословско-амартологическом интерпретировании его творчества.

«А вкравшимся лжебратиям, скрытно приходившим подсмотреть за нашею свободою, которую мы имеем во Христе Иисусе, чтобы поработить нас, мы ни на час не уступили и не покорились, дабы истина благовествования сохранилась у вас» (Гал. II, 4-5). «Законом я умер для закона, чтобы жить для Бога. Я сораспялся Христу. И уж не я живу, но живет во мне Христос. А что ныне живу во плоти, то живу верою в Сына Божия, возлюбившего меня и предавшего Себя за меня.

Не отвергаю благодати Божией. А если законом оправдание, то Христос напрасно умер» (Гал. II, 19-21).

«Для чего же закон? Он дан после по причине преступлений» (Гал. III, 19). «Все, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись. Нет уже иудея, ни язычника; нет раба, ни свободного, (в социальном смысле — В. И.) Нет ни мужеского пола, ни женского, ибо все вы одно во Христе Иисусе» (Гал. III, 27-29).

«Ныне же, познавши Бога, или лучше, получивши

познание от Бога, для чего вы возвращаетесь опять к немощным и бедным вещественным началам и хотите еще снова поработить себя им?» (Гал. IV, 9).

«... Это два завета: один от горы Синайской рождающий в рабство, который есть Агарь.

Ибо Агарь означает гору Синай в Аравии и соответствует нынешнему Иерусалиму, потому что он с детьми своими в рабстве. А ВЫШНИЙ ИЕРУСАЛИМ СВОБОДЕН: ОН — МАТЕРЬ ВСЕМ НАМ. (Гал. IV, 25-26).

. . . .

«Но как тогда, рожденный по плоти гнал рожденного по духу, так и ныне. Что же говорит Писание? «Изгони рабу и сына ея, ибо сын рабы не будет наследником вместе с сыном свободной» (Быт. XXI, 10. Там же IV, 28-31).

«Итак, стойте в свободе, которую даровал нам Христос, и не подвергайтесь опять игу рабства» (Гал. V, 1).

«К свободе призваны вы, братья; только бы свобода ваша не была поводом к угождению плоти, но любовию служите друг другу». (V. 13).

«Не обманывайтесь: Бог поругаем не бывает. Что посеет человек, то и пожнет. Сеющий в плоть свою от плоти пожнет тление, а сеющий в дух от духа пожнет жизнь вечную». (Гал. VI, 7-8).

Достоевский, приняв во внимание, что свобода есть трагедия креста и личности, личного призвания, должен быть признан метафизиком свободы, метафизиком личности и трагиком креста. По этой же причине он типичный христианский экзистенционалист духа. Но свобода и свободная личность в их творческом развитии есть целый, огромный, даже беспредельный мир духа. Вот почему к совокупности творческого наследия Достоевского так пристало именование МИРОСОЗЕРЦАНИЯ. Это действительно-созерцание целого огромного космоса, зримого через человека в Богочеловеке. Так и задумана книга Н. А. Бердяева «Миросозерцание Достоевского».

Но проблема свободы есть типичная философско-метафизическая проблема, где истины добываются и открываются диалектическим путем. Вместе с тем это есть настоящая философская система, пусть прикрытая формами экзистенциального повествования в романах-трагедиях, все же это есть система.

Имеется замечательная по тонкости проникновения проблем и по подлинно философскому духу книга А. З. Штейнберга «Система Свободы Достоевского». Это действительно выработанная, «отраженная» система, эксплицитно изложенная путем извлечения из имплицитных данных творчества автора «Братьев Карамазовых». Творчество Достоевского, так же как и его жизнь, уже можно считать достаточно исследованными, хотя не только исчерпывающего, но и удовлетворительного как в историческом, так и в систематическом смысле, исследования о Достоевском еще не появлялось. Это либо этюды и монографии, либо собственные сочинения по поводу Достоевского. Здесь нам придется дать краткое извлечение из всего положительного, что в этом смысле сделано, с присоединением, разумеется, также и собственных соображений.

Жизнь и творчество Достоевского делятся резкой чертой, можно сказать, непроходимой пропастью: молодого Достоевского до ссылки и зрелого Достоевского после ссылки. Разумеется, под зрелым мы имеем в виду творческую зрелость. В этом смысле, впрочем, произведения Достоевского, если их содержание изобразить графически-символически, представляют весьма прихотливую кривую, однако с постоянной тенденцией к повышению. Достоевский, несомненно, прогрессировал в течение всей своей жизни.

И его лебединая песнь — «Братья Карамазовы», вещь не оконченная — есть именно окно в тот космос, о котором мы только что говорили.

В известном смысле можно сказать, что осуждение и каторга Достоевского принесли ему громадную пользу. Достоевский — гигант. И то, что могло бы сокрушить другого, привело его к расцвету. Тяжкий молот судьбы, в виде осуждения и ссылки, не только разбил жестокую кору самозамкнутости, интровертированности (недостатки, которые часто пагубно отражаются на самых больших дарованиях), но еще послужил источником богатейшего опыта, главным образом, касающегося опыта общения с русским народом в его низинах. Достоевский, хотя имеет мировое наднациональное значение, несомненно русский гений, укорененный в русской и, даже, простонародной почве. «Интеллигенция» вряд ли что-нибудь ему дала, кроме, разве, отрицательного «дара данайцев». Он многим обязан Гоголю, еще больше Пушкину. Но причислить их троих к интеллигенции — невозможно. Что же

касается иностранных истоков творчества Достоевского, например, французской трагедии XVII века или Бальзака, то это никакого отношения к русской интеллигенции уже не имеет. Зато низины русского народа, с которыми он, хотя и в насильственном порядке, был соединен в течение четырех лет каторги и далее годами солдатской службы, дали ему чрезвычайно много. Помимо того, что они ознакомили его с настоящей русской народной массой, а не народническими иллюзиями и пародиями, они показали ему пределы падения и взлета русской народной души.

С другой стороны, как это он неоднократно указывал, на каторге скопилось очень много талантливых и самобытных русских натур, которые, что называется, свихнулись и пошли кривыми путями или же просто «вертикально» упали, сохранив при всем том всю свою талантливость. Настоящий Достоевский начинается с «Записок из Мертвого Дома» и с «Преступления и Наказания». Ранее написанное, хотя там есть и в своем роде перлы и шедевры, однако, все же могло бы вовсе не существовать, нисколько не отразившись на деле Достоевского.

Что же касается первенца Достоевского, приведшего в такой восторг Белинского и Некрасова, — мы имеем в виду роман в письмах «Бедные Люди», — то это есть определенно слабая вещь, гораздо слабее написанной тончайшим стилем «Шинели» Гоголя. Таким образом, если «Бедные Люди» и вышли из-под «Шинели» Гоголя, все же придется признать, что эта вещь сильно попорчена молью разночинческого бесстилия и безвкусия, что так было мило нигилистам и остается по сей день милым их нынешним наследникам. Нельзя сказать, чтобы Достоевский страдал полным отсутствием вкуса и стиля. У него есть и свой стиль, и свой вкус большого творчества. Но для этого должно было свершиться «землетрясение души» и «вулканическое извержение духа». Конечно, стихийные взрывы могут быть и бывают грозно прекрасны, они обладают теми же свойствами и у Достоевского. И это есть его стиль совершенно своеобразный и, конечно, не имитируемый. Имитировать Достоевского так же невозможно, как имитировать ураган или землетрясение. Но без этого, т. е. без катастроф и ужасов, без «психологии глубин», Достоевский был бы почти невозможен чтению, оставаясь гениальным, конечно, в потенции. На жизнен-

ную катастрофу, как это и бывает со всеми одаренными натурами, он ответил катастрофой гигантского творчества, к тому же еще глубоко трагического. Земля души треснула «до ада преисподнего» и оттуда вырвались такие стихии, о существовании которых никто не подозревал и которые по сей день подлежат еще анализу и дальнейшему освоению.

Основной тон «Записок из Мертвого Дома» неизменно серьезен, трагичен и даже грандиозен. Особенно сильное впечатление производит повествование о говении каторжного населения «Мертвого Дома». Во время чтения молитвы перед причастием, при словах: «но яко разбойник исповедую Тя», вся каторга, как один человек, гремя цепями, повалилась ниц, зная, что это прежде всего относится к ним в буквальном смысле слова. Здесь самые страшные каторжники оказываются на бесконечно большей высоте, чем самые утонченные европеизированные интеллигенты, безбожники и вольтерианцы, хотя никого и не убившие физически, но зато загубившие неимоверное количество душ. Стоит вспомнить признание Фонвизина, знаменитого автора комедии «Недоросль», где он сознается о своем хождении в «народ» для проповеди безбожия и о своем безбожном послании дворовым людям, знающим грамоту. Своего рода апостол Павел, только навыворот. И это — барин и помещик.

Надо заметить, что эта тема верующего мужика, разбойника и безбожного барина, вольтерианца — одна из важнейших тем Достоевского. Здесь не приходится разъяснять, почему она так важна. Достоевский в «Записках из Мертвого Дома» и в «Бесах» доводит также «до точки» тему русского разбойника, поставленную с такой широтой и глубиной Пушкиным в «Братьях Разбойниках» и в «Капитанской Дочке», в «Дубровском» и в «Истории Пугачевского Бунта»; тема эта, в своем роде, увы, национальная тема, особенно приняв во внимание жуткое и не лишенное правдивости, очень живописное определение России, данное К. П. Победоносцевым:

«Россия — это бесконечная ледяная пустыня, по которой ходит лихой человек».

Конечно, это определение верное, но одностороннее, ибо по России ходит не только «лихой человек», но еще и «в рабском виде Царь Небесный». Рано или поздно, встреча между ними происходит так или иначе, и «лихой человек», если только он не до конца развращен барином-вольтерианцем или малакийным интеллигентом в стиле

Чернышевского, Добролюбова и Белинского, всегда гремя своими каторжными цепями, валится к ногам Царя Небесного. У Достоевского в «Бесах», к теме которых мы еще вернемся, Федька каторжный, бежавший из «Мертвого Дома» (переменивший участь, по его собственному выражению), встречается с барином-интеллигентом Петром Степановичем Верховенским и, чувствуя в его лице развратителя души, отнимающего у него Бога, заушает его.

И мы переживаем это заушение, от которого «погань» валится на землю, как праведный суд Божий.

Конечно, Достоевский не щадит разбойника, не изображает его, как это делают безбожники интеллигенты, исключительно продуктом социальной среды (что, кстати сказать, унижает человеческое достоинство), но доводит изображение его преступных язв до невыносимости, до полного уничтожения читателя, как это мы находим в «Акулькином Муже», повести-рассказе, включенном в качестве самостоятельного эпизода в «Записки из Мертвого Дома». Но это только углубляет и укрепляет его религиозно-философскую позицию. Необычайная насыщенность «Записок» и их серьезный трагический тон были бы совершенно невыносимы, перейдя за предел сопротивления всех самых крепких нервов, если бы не этот противовес специфического юмора, который парадоксальным образом, смягчая, только усиливает общее впечатление, даже в его теневых сторонах. Чего напр., стоит изображение двух каторжных «гетер» или «Аспазий», которые умудряются «увеселять» каторжан даже сквозь частокол. Одна из них «на что-то еще похожа», другая «решительно ни на что не похожа». Тут мы вспоминаем и «Дуньку Толстопятую», и «Матренку-Ноздрю», Салтыкова-Щедрина, у которого, как это ни может показаться странным, есть точки соприкосновения с Достоевским — и не так уж их и мало.

Достоевский, сверх своего богословско-метафизического и трагического гения, был еще и очень злым, кусательным сатириком, раны от этих укусов никогда уже не заживали, ибо были отравлены серным огнем того, поистине «ада Данте», который Достоевский носил в себе. Эта тема никогда не разбиралась русской критикой — ни «правой», ни «левой», ни «средней». Автор, как настоящий гений, брал свое добро там, где находил, и не стеснялся тем, какое направление могут ему приписать пигмеи критики. Зато уж у него никогда не создавалось

с читателем тех отношений, о которых Салтыков-Щедрин говорит с такой горечью и с таким негодованием: «писатель пописывает, а читатель почитывает», как это всегда бывает при слишком устоявшихся и даже загнивших условиях. Достоевский носил в себе не только ад Данте, но и беспощадный, всепоедающий юмор — равносильный этому аду, хотя по художественным средствам выражения ему и противоположный. Этим и объясняется необычайная серьезность юмора Достоевского, даже когда он принимает форму «шутовства». Не забудем здесь шутовских выходок Шекспира и, в частности, его «шута» в «Короле Лире», что нашло свой музыкальный эквивалент в третьем скерццо Шопена. Этим также объясняется, почему Достоевский мог позволить себе юмористические шутовские выходки в самых жутких и невыносимых моментах своих трагедий, в частности напр., в сценах экзекуций в «Записках из Мертвого Дома».

Творчество Достоевского второго и центрального периода, как мы уже сказали, открывается «Записками из Мертвого Дома». Однако это творчество имеет, если так можно выразиться, еще и вторую грандиозную «увертюру». Эта увертюра есть роман-трагедия — «Преступление и Наказание». В нем, как в фокусе, сосредоточены все важнейшие темы и мотивы Достоевского, это настоящая христианская трагедия креста и свободы с финальным катарзисом — просветлением, откуда и общее отрадное чувство свершения чего-то весьма важного, снятие какого-то невыносимого бремени, тяготевшего на душе и сознании как автора, так и читателя. Сверх того, этот роман-трагедия, играющий роль увертюры, а может быть, и «энтелихии» в творчестве Достоевского, т. е. его завершающих пределов и целей, поражает и своей художественностью и эксистенциальной яркостью действующих лиц, хотя они и являются воплощением его религиозно-метафизических идей.

При всем том в романе нет ни малейшей «книжности» в дурном смысле этого слова. Все персонажи живы, словно портреты вышли из рам и превратились в живых, страдающих, заблуждающихся грешных людей, с которыми можно разговаривать и общаться, хотя и не всегда можно подать руку, как например, Петру Петровичу Лужину, жениху Дуни Раскольниковой, прогнанному красавицей-невестой за пошлость и подлость.

В истории русского романа «Преступление и Наказание» имеет также и то значение, что он есть первый боль-

шой русский роман с параллельно развивающимися, несколькими судьбами и параллельными циклами действующих лиц. Их здесь во всяком случае два: спасающийся Раскольников и погибший Свидригайлов. Это как бы и есть антитеза Спасения-Гибели, взятая в плане христианского суда над человеческой личностью. Правда, когда мы говорим о спасении Раскольникова, то здесь нами овладевает полная уверенность, что это воскресение — факт совершившийся и что четырехдневный, смердящий мертвец Лазарь действительно восстал из мертвых, «в гибели» же Свидригайлова мы далеко не до конца уверены. Над его загробной судьбой, впрочем, как и над его земным путем, царит жуткий вопрос, решение которого окончательно принадлежит только одному Богу. Это по той причине, что раскаяние Раскольникова — подлинное раскаяние, «заработанное» тяжким трудом как его, так и в еще большей степени его ангела-хранителя — Сони Мармеладовой. Что же касается самоубийства Свидригайлова, одного из самых страшных самоубийств в истории мировой литературы (описанного Достоевским в шутовском роде), мы не вполне уверены в том, есть ли это самоубийство — последний грех, или же справедливый самосуд над собой сознавшего свою беспредельную вину грешника, не могущего рассчитывать на казнь со стороны властей, которые бы облегчили ему в этом его решении, т. е. совершить суд над собой. Заслуга Достоевского в том, что он показал чрезвычайную сложность темы самоубийства, к которой нельзя приступать с топорными критериями официальной морали и амартологии. При желании можно найти в «Преступлении и Наказании» еще третий цикл — это судьба семьи Мармеладовых. Хотя эта судьба и соединена через Соню органически с судьбой главного действующего лица, Родиона Романовича Раскольникова, однако, все же являет собою нечто художественно законченное и самостоятельное.

Темы Раскольникова и Свидригайлова — совершенно различны и даже противоположны. В то время, как тема Раскольникова есть специфический и очень важный синтез тем «разбойника» и «Наполеона», тема Свидригайлова есть насквозь демонологическая тема, вполне адская, отсюда и применение к разработке этой темы специфического юмора Достоевского, переходящего в шутовство, так сказать, трупного «кадаверического» характера, доведенного Достоевским до предела в небольшой повести-экскурсе «Бобок», тон которой очень напомина-

ет тон всего того, что касается Свидригайлова. Это же придется сказать и о «Бесах» начинающихся и кончающихся шутовским тоном. Но это, конечно, по той причине, что Достоевским вполне освоена народная тематика беса как «шута горохового», с которого совлечены последние остатки величественной драпировки могучего некогда денницы и остался всего лишь седеющий джентльмен-приживал да «вульгарный черт с копытом и насморком», по выражению о. Сергия Булгакова. Впрочем, тема простуженного черта встречается также и в «Братьях Карамазовых» в знаменитой сцене бреда Ивана с чертом.

Особенно важна трактовка судебного следователя, Порфирия Петровича и всех его допросов в шутовских тонах и без малейших признаков официальщины и государственности, хотя то и другое стоит «близ при дверях». Парадоксальным образом это «шутовство» оттеняет всю чрезвычайную серьезность темы Порфирия Петровича, который вследствие этого превращается в голос совести самого Раскольникова, а стало быть, и в голос Божий в его душе. Это гениальный путь оправдания государственного суда и следствия. Ничего подобного мировая литература не знает.

Диалектика оправдания суда, следствия и наказания в «Преступлении и Наказании» Достоевского и образ Порфирия — одна из вершин гениальности Достоевского. Здесь он бесконечно выше Толстого и всего того, что с Толстым связано. Здесь он также бесконечно выше народничества, славянофильства и вообще всего того, что связано с вульгарной критикой права и государства на почве вульгарного понимания Евангельского учения — «непротивления злу», в чем провинился Л. Н. Толстой. Как мы дальше увидим, Л. Толстого нельзя обвинить самого ни в вульгарности, ни в снижении тем; для этого он был слишком «гран синьором», на что совершенно верно указывает Н. А. Бердяев; но искушениям и приражениям «опрощенства», особенно в области богословия, он весьма подвергался в течение всей своей жизни и, кажется, лишь уже на смертном одре отделался то этого.

Здесь опасности того, что можно назвать «плотским мудрованием» и что связано с природной «панической» стихией «дяди Ерошки», в огромной дозе присутствовавшей в Л. Н. Толстом. Недаром, когда гениальный художник Врубель захотел изобразить Пана, он изобразил его в

лице раздетого Льва Николаевича Толстого с цевницей в руках.

Искушения и опасности падения для Достоевского были в совершенно ином, противоположном роде — это были искушения «интеллигенщины» — отсюда яростно гневное отталкивание от нее у Достоевского, та своеобразная антитеза по отношению к ней, что составляет одну из важнейших тем диалектики «Бесов». В известном смысле слова, «Белинского» Достоевский носил в самом себе. Иван Карамазов — частичная идеологическая зарисовка «неистового Виссариона», есть в то же время и частичный автопортрет. Этого никогда не следует забывать, и еще большой вопрос, что более удаляет человека от Бога — малакийная интеллигенщина или же Пан — чувственник? Возможно, и, пожалуй, даже наверное, что первый, а не второй. Вот почему у Достоевского было такое преклонение перед гением — Толстым, в то время как Толстой, хотя и восхищавшийся гением Достоевского, в нем, в сущности говоря, не испытывал большой нужды. Тема эта очень трудная и ее решение есть одна из труднейших проблем диалектики философии русской литературы.

Малакийную интеллигенщину Достоевский, однако, осудил, проклял и убил, так сказать, вооружившись для этого Словом Божиим (Быт. 38, 1-10). Другим, почти столь же мощным орудием, как и слово Божие, в борьбе Достоевского с внутренним Белинским, малакийной интеллигенщиной (мы говорим здесь исключительно о плане диалектическом) была для Достоевского женщина, игравшая в его романах совершенно исключительную роль. Поэтому романы Достоевского больше, чем романы. Это «сверхромкны», трагедии, как мы уже говорили, но и больше чем трагедии; женщина и женское начало являет себя тоже с совершенно неожиданной стороны. Поэтому можно сказать, что Достоевский не только как бы вновь открывает женщину, но, пожалуй, и создает иную «женщину». Он наделен воистину божественным всемогуществом гения, которому дано творить наново, создавать «мыслеобразы — формы — иконы». Все это ранее не бывшее и как бы через Достоевского получившее и бытие, и экзистенциальное воплощение: и это прежде всего касается его женщин.

Сказанное здесь совсем не значит, что женщины Достоевского только являются плодом его творчества, но в этом-то и чудо всех его незабываемых женских образов, что они и до чрезвычайности нам всем близки, знакомы, пле-

нительно-соблазнительны, и в то же время мы удивляемся их новизне, их небывалому бытию. Это вообще похоже на «открытие» женщины всякий раз, когда на сцену выступает действительно очень большое катастрофическое и трагическое чувство, которое приносит с собой великую новизну. Есть у Достоевского — и это все в том же изумительном «Преступлении и Наказании» — образы, даже как бы списанные с натуры, показывающие, что Достоевский в случае желания мог быть и великолепным портретистом. Сюда, напр., относится Пульхерия Александровна, (мать Родиона Романовича Раскольникова), одна из лучших страждущих матерей в галерее этого типа мировой литературы. Мы ее словно видим. Мы ясно сознаем, что в каком-то особом мистическом плане она реальнее самого своего страждущего и многогрешного сына и что она не только дала ему бытие при рождении, но еще, умирая и уходя по ту сторону, делается его заступницей усердной — «по образу Той», которая есть общая заступница рода человеческого. Мы воспринимаем смерть Пульхерии Александровны как некое «успение», тоже по образу Матери и Девы.

Зато уже Дуня Раскольникова — это типичный «воплощенный дух», «огненный ангел», хотя и женское существо, но которому не приличествует обычное замужество. Она и выгоняет Петра Петровича Лужина — пошляка, каких бесконечное множество, чтобы связать свою судьбу с таким странным существом как самоотверженный друг Раскольникова, Разумихин, составлявший в этом смысле некое дополнение Сони Мармеладовой. Без Разумихина и без Сони Раскольников, конечно, погиб бы, не выдержав встреч с Порфирием, т. е. со своей собственной, не знающей пощады, совестью, с голосом Божиим, по определению которого, что человек сеет, то и жнет.

Жатва эта была Раскольникову не под силу. И в его последнем диалоге с пришедшим к нему на дом — это уже совершенно символически — Порфирием Петровичем видно, что он стоит на краю той же самой бездны, которая проглотила Свидригайлова.

— Вы когда меня думаете арестовать?

— Да денька полтора, или два могу еще дать вам погулять. Подумайте-ка, голубчик, помолитесь-ка Богу. Да и выгоднее это, ей Богу выгоднее.

Здесь, «помолитесь Богу» означает нечто гораздо более серьезное и страшное, чем обычная молитва, хотя бы и в очень серьезных и тяжелых обстоятельствах.

— А ну, как я убегу? — как-то странно усмехаясь, спросил Раскольников.

— Нет, не убежите. Мужик убежит, модный сектант убежит, лакей чужой мысли, — потому ему только кончик пальчика показать, как мичману Дырке, так он на всю жизнь во что хотите поверит! А вы ведь вашей теории уже больше не верите, — с чем же вы убежите?

Речь здесь идет вот о чем. Тема жизни и философии Раскольникова, это тема наполеонизма и характерного «ницшеанства», т. е., что великому человеку и избранной натуре (подобно тому, как и есть, например, «избранные народы») все дозволено. Это, конечно, при условии, что или Бога совсем нет или же приходится изобретать какого-то особого своего бога, «моего Родиона Романовича Раскольникова — или какого-нибудь национального бога, который был бы у меня или у моей нации на побегушках, вроде чиновника особых поручений. Такого бога, разумеется, никогда нет и быть не может, хотя огромное большинство так называемых верующих верит именно в такого бога, почему и гибнет.

Родион Романович Раскольников — натура нежная и чувствительная, которой овладела ложная идея. К счастью для него, он не выдержал ни своей ложной идеи, ни основанного на этой идее преступления. Но так как Раскольников — существо идейное и родился для идеи, если угодно, для философии, которая есть в то же время экзистенция, т. е. жизнь согласно «философии», то перед ним раскрывается бездна небытия. Эту бездну может заполнить только Тот, который Сам в нее сошел для того, чтобы заполнить ее своим светом и не дать места князю тьмы обладать человеком. Но это дело свободного приятия. И Порфирий Петрович все время обращается к свободе в существе Раскольникова. Отсюда и отсутствие формальных принципов: государство маячит где-то на заднем плане лишь в виде молчаливой, потенциальной угрозы, так и не приведенной в исполнение, ибо Раскольников при помощи Порфирия, как духовника, сам над собою свершил суд.

«Да и чего вам сбегать? В бегах гадко и трудно, а вам прежде всего надо жизни и положения определенного, воздуху соответственного, ну а ваш ли там воздух? Убежите и сами воротитесь. БЕЗ НАС ВАМ НЕЛЬЗЯ ОБОЙТИСЬ. А засади я вас в тюремный замок — ну месяц, ну два, ну три посидите, а там вдруг и, помяните слово мое, сами и явитесь, да еще как, пожалуй самому себе неожиданно. Сами

еще за час знать не будете, что придете с повинною. Я даже вот уверен, что вы «страдание надумаетесь принять». Мне-то на слово теперь не верите, а сами на том остановитесь. Потому страдание, Родион Романович, великая вещь, вы не глядите на то, что я отолстел, нужды нет, зато знаю, не смейтесь над этим, в страдании есть идея... Нет, не убежите, Родион Романович».

Раскольников встал с места и взял фуражку, Порфирий Петрович тоже встал.

— Прогуляться собираетесь? Вечерок-то будет хорош, только грозы бы вот не было. А впрочем и лучше, как бы освежило...»

Он тоже взялся за фуражку.

— Вы, Порфирий Петрович, пожалуйста, не заберите себе в голову, — с суровою настойчивостью произнес Раскольников, — что я вам сегодня сознался, вы человек странный, и слушал я вас из одного любопытства, а я вам ни в чем не сознался... Запомните это.

— Ну, да уж знаю, запомню — ишь ведь даже дрожит. Не беспокойтесь, голубчик, ваша воля да будет. Погуляйте немножечко; только слишком-то уж много нельзя гулять. На всякий случай есть у меня и еще к вам просьбица, — прибавил он, понизив голос, — щекотливенькая она, а важная: если, т. е. на всякий случай (чему я, впрочем, не верую и считаю вас вполне неспособным), если бы — ну так, на всякий случай — пришла бы вам охота в этот срок — пятьдесят часов — как-нибудь дело покончить иначе, фантастическим каким образом — ручки этак на себя поднять (предложение нелепое, ну да вы уж мне его простите), то — оставьте краткую, но обстоятельную записочку. Так, две строчки, две только строчечки, и об камне упомяните: благороднее будет-с. Ну-с, до свидания... Добрых мыслей, благих начинаний!».

Пути Раскольникова и Свидригайлова скрестились в ужасной, в полном смысле слова, теме самоубийства. Вот почему так веско звучит призыв Порфирия Петровича молиться Богу, вот почему так не менее веска его аппеляция к СВОБОДНОМУ ПРИНЯТИЮ КРЕСТА, Т. Е. СТРАДАНИЯ. Здесь с ним будет Сам Бог, принявший крест и причтенный к злодеям, т. е. к той самой категории, в которой очутился кознями князя века сего и сам Раскольников.

Теперь мы можем уже понять со всею отчетливостью гениальный план и, так ск., «распределение ролей» в этой

«вводной трагедии» Достоевского. Она имеет свою, так сказать, «метаисторию».

Существует ложная идея О ДОПУСТИМОСТИ и ОПРАВДАННОСТИ ПРЕСТУПЛЕНИЯ — под тем или иным ПРИНЦИПИАЛЬНЫМ ПРЕДЛОГОМ. Предлог этот может быть социальным или индивидуальным. В случае индивидуального предлога преступление оказывается допустимым и оправданным для исключительных натур и следовательно, для исключительных целей. В последнем случае предполагается, что совершающий преступление или переступающий черту морально дозволенного есть сильная ЛИЧНОСТЬ, способная выдержать свое собственное преступление и не поколебаться. На языке Ницше это будет «сверхчеловек». Такой человек — «властелин судьбы» и не рок над ним господствует, но он над роком. Эта сторона, так сказать, «духовная», пневматическая». Это идея в данном случае — «идея ложная», но все же — идея-сила, идея соблазнительная, то есть таящая в себе силу притяжения, и возбуждающая желание претворения ее в такое ложное и преступное деяние. Это желание, это стремление к воплощению есть часть «психическая». Здесь начинается царство всевозможных, различно окрашенных эмоций: эмоций познавательных, морально эстетических, волевых, с разного рода комбинациями и оттенками, в зависимости от лично-индивидуальных особенностей их носителя. До их вселения в душу и начала индивидуально-личного эмоционального и всякого другого действия, связанного с воплощением, эти идеи-силы пребывают, так ск., в умопостигаемом месте или, по выражению Достоевского, «носятся в воздухе, пребывают в области, так ск., «князя воздушного», быть может, «творца» или, во всяком случае, «эманатора», «изводителя», «выделителя» этих ложных и пагубных мыслеобразов. В вопросе их приятия в индивидуальном, личном порядке, начиная от малейших следов приражения до полного приятия, начала и конца воплощения, мы вступаем в область свободы с ее различного рода оттенками, начиная от полной свободы и безгрешности до полной связанности грехом, т. е., говоря в терминах блаж. Августина, от невозможности грешить до невозможности не грешить, опять с целой гаммой промежуточных состояний, проходя через нулевой «пункт безразличия возможности не грешить», что соответствует «свободе безразличия», абсолютной потенциальности царства простой возможности: Достоевский доказывает, что в полном согласии со смыслом ново-

заветного учения о свободе, подлинная свобода начинается с господством над греховными приражениями в сторону добродетели, любви и святости; тогда как отдача себя во власть идей греха и преступления приводит постепенно не только к полной связанности и к полному рабству, но и к ТРУПНОМУ ОКОЧЕНЕНИЮ, то есть смерти, опять-таки с ее разными степенями — до «смерти второй» в пределе, то есть до полного уничтожения.

Раскольников, к которому приразилась эта ложная идея о допустимости и даже оправданности греха в его предельной форме человекоубийства, перед самым совершением преступления не имеет недостатка в предупреждающих символических сновидениях и соответственных им переживаниях. Но равным образом изобилуют искушающие состояния и, главное — искушающие как будто стечения обстоятельств.

Образчик первого рода установки:

— Боже! — воскликнул он, — да неужели ж, неужели я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой, теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться, весь залитый кровью... с топором... Господи, неужели?

Он дрожал, как лист, говоря это.

— Да что ж это я! — продолжал он, восклоняясь опять и как бы в глубоком изумлении, — ведь я знал же, что я этого не вынесу, так чего ж я до сих пор себя мучил? Ведь еще вчера, вчера, когда я пошел делать эту... пробу, ведь я вчера же понял совершенно, что не вытерплю... Чего ж я теперь-то? Чего ж я еще до сих пор сомневался? Ведь сходя с лестницы, я сам сказал, что это подло, гадко, низко... ведь меня от одной мысли наяву стошнило и в ужас бросило...

— Нет, я не вытерплю, не вытерплю! Пусть даже нет никаких сомнений во всех этих расчетах, будь все, что решено в этот месяц, ясно как день, справедливо как арифметика. Господи! Ведь я все равно же не решусь! Я ведь не вытерплю, не вытерплю! Чего же, чего же я до сих пор...

Другими словами, все эти колебания означают, что преступление и грех противоречат самому существу человеческой природы, что они вполне и по существу НЕЕСТЕСТВЕННЫ и являются чем-то вроде ДУРНОГО ЧЕРНОГО ЧУДА. Отсюда диалектическая необходимость противопоставления этому «дурному» чуду связанности,

рабства, несвободы, паралича — хорошего чуда, развязанности, раскованности свободы, окрыленности. Начало же этому кладется молитвой, воплем к Богу, Который, по слову ап. Павла: Сам пострадал, был искушен, может и искушаемым помочь (Евр. II, 18).

Только забрезжил — увы временно, легкий свет преодоления искушения, как сразу возникло переживание свободы и снятия несносного ига, отвратительного бремени. «Он был бледен, глаза его горели, изнеможение было во всех его членах, но ему дышать стало как бы легче. Он почувствовал, что сбросил с себя это страшное бремя, давившее его так долго, и на душе его стало вдруг легко и мирно. «Господи! — молил он, — покажи мне путь мой, и я отрекусь от этой проклятой... мечты моей!».

Морально-богословская важность этого отрывка говорит за себя и отличается тем, что можно назвать «хорошей», «детской» простотой. Здесь душа Раскольникова, которую его «Я», помрачаемое все время ложной соблазнительной идеей-силой, готово поставить на край погибельной пропасти рабства, страшного греха, человекоубийства, молится уже «по-настоящему» — псаломными словами, т. е. словами Слова Божия. Это уже действие Арфы Давида в буквальном смысле этого слова: «Укажи мне путь, по которому мне идти, ибо к Тебе возношу я душу мою» (Пс. 142-8).

Вообще весь этот псалом, которым заканчивается «покаянное и умиленное» «шестопсалмие», как бы все сотканное из жгучих слез и воздыханий, как нельзя более подходит к этому моменту временного просветления и освобождения души Раскольникова от гнетущей его и порабощающей ложной идеи-силы о дозволенности преступления для «необыкновенного» человека, особенно, если объект преступления ничтожен и вреден, как ничтожна и вредна (и злобна) Алена Дмитриевна, старуха-процентщица, настоящий и во всех смыслах, так ск., «двуногий паук».

Дух тьмы скрывает от Раскольникова, что, во-первых, здесь дело идет не только о «злой вше» и «пауке», старой ростовщице, но главным образом о душе самого Раскольникова. Кроме того, как бы ни была ужасна его жертва, идея вседозволенности греха для «необыкновенного человека» еще ужаснее, не говоря уже о том, что каким бы ни был человек «необыкновенным», совершив такое злодеяние, он моментально падает не только в низины «обыкновенности», но и ниже ее. И это уже по той причине, что по гениальному определению Пушкина, «Гений и злодей-

ство — две вещи несовместимые».

Настоящий гений, как напр. Сократ, говорит совсем другое, противоположное: «лучше претерпеть несправедливость, чем причинить ее». И еще: «Я нахожусь в великой бедности по причине моего служения Богу». Вот какие необыкновенные вещи говорит необыкновенный человек и настоящий гений. Но это ныне скрыто духом тьмы от очей несчастного Раскольникова, как некогда от Иерусалима было скрыто «время посещения» Его, о чем так горько плакал Господь. И это, конечно, касается всякой отдельной преступной души, как оно касалось души Израиля, готовой впасть в самое страшное преступление мировой истории: Богоубийство.

Однако опыт полного освобождения, в этот момент временного просветления Раскольникова, был ему дан. И вся ответственность остается за ним.

«Проходя через мост, он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца. Несмотря на слабость свою, он даже не ощущал в себе усталости. Словно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. СВОБОДА, СВОБОДА! Он СВОБОДЕН теперь от этих ЧАР, от КОЛДОВСТВА, ОБАЯНИЯ, от НАВАЖДЕНИЯ...

В сущности говоря, голос Божий — голос совести и «Ангел Хранитель» — сделали все, чтобы исцелить Раскольникова. Он и был исцелен. И его слабость — физическая главным образом — есть типичная слабость выздоравливающего. Виртуально он был уже спасен. Но дух тьмы тоже не дремал: и от спасительного креста, имя которому «свобода» от греха, толкал его в сторону безумного и железного рока,

«Впоследствии, когда он припоминал это время и все, что случилось с ним в эти дни, минуту за минутой, пункт за пунктом, черту за чертой, его до суеверия поражало всегда одно обстоятельство, хотя в сущности и не очень необычайное, но которое постоянно ему казалось потом как бы каким-то предопределением судьбы его».

Здесь Достоевский твердо исповедует идею, что предопределение судьбы есть суеверие и ложь, которые, однако, могут реализоваться, как реализуются самые дикие и невозможные утопические фантазии, если не стоять в Христовой Свободе.

«Именно: он никак не мог понять и объяснить себе, почему он, усталый, измученный, которому было бы всего выгоднее возвратиться домой самым кратчайшим и пря-

мым путем, воротился домой через Сенную площадь, на которую ему было совсем лишнее идти. Крюк был небольшой, но очевидный и совершенно ненужный»... «Но зачем же, спрашивал он всегда, зачем же такая важная, такая решительная для него, и в тоже время такая в высшей степени случайная встреча на Сенной (по которой даже и идти ему незачем) подошла как раз теперь к такому часу, к такой минуте в его жизни, именно к такому настроению его духа и к таким именно обстоятельствам, при которых только и могла она, эта встреча, произвести самое решительное и самое окончательное действие на всю судьбу его? Точно тут нарочно поджидала его..!».

Здесь несомненно перед нами то, что можно назвать дурным чудом «дурного, черного лжепровидения», противоставшего божественной свободе уже исцеленного Раскольникова. Не надо никогда забывать, что случайностей в смысле полной бессмыслицы не бывает; случайное есть синоним иррационального и, по выражению философа, «случай есть атеистический псевдоним чуда».

Раскольникову надлежало пойти путем разбойника, чтобы через крест обогатиться таким опытом благости Божией и Его Провидения, которого он никогда не мог бы достигнуть, идя обыкновенным путем. В этом действительно «необыкновенность» его судьбы. Достоевский очень любил книгу Иова, но сущность этой книги в том, что в ней сатана как бы делается орудием промысла Божиего и его черный лжепромысел становится путем божественного промысла.

Поэтому как только из подслушанного случайно на роковой Сенной площади — разговора той самой Лизаветы Ивановны — уже обреченной, которую он, как будто случайно, а в действительности совсем не случайно убьет вместе со старухой, как-то складываются «благоприятные» обстоятельства для свершения ужасного преступления — Раскольников вновь теряет и волю, и свободу, и делается жалким игралищем греха. Какая-то злая темная сила, по попущению Божию, произнесла смертный приговор над бедными несчастными жертвами завтрашнего побоища — и его избрала палачом, лишенным всякой воли к сопротивлению и в то же время ответственным за эту утрату воли.

Гений Достоевского в области метафизической пневматологии сделал невозможное и с математической отчетливостью показал, как утрата свободы соединяется с ответственностью за ее утрату, и как промысел Божий не вино-

вен в возложении на виновника страшного креста попранной свободы, креста, который потом все это и искупит. Вообще через всю трагедию слышен вопль Платона: «БОГ НЕ ВИНОВЕН!...»

Ибо в самом деле, как же может быть виновен Тот, Кто, определяя Свои Судьбы неисповедимые, Сам же является их жертвой. Но до этой идеи даже Платону «божественному» как до звезды небесной, далеко, ибо ИСКУПИТЕЛЬНЫЙ ГОЛГОФСКИЙ АКТ ЕСТЬ НЕ ИДЕЯ, НО КОНКРЕТНОЕ ДЕЯНИЕ ЛЮБВИ БОЖЕСТВЕННОЙ.

И видя в кресте только рок, несчастье и гибель, дух тьмы связывает волю Раскольникова и лишает его свободы и возможности сопротивления, искушая его «благоприятным стечением» обстоятельств..., «благоприятным» для страшного деяния мрака. «Он узнал, он вдруг внезапно и совершенно неожиданно узнал, что завтра ровно в семь часов вечера Лизаветы, старухиной сестры и единственной ее сожительницы, дома не будет и что, стало быть, старуха ровно в семь час. веч. ОСТАНЕТСЯ ДОМА ОДНА». С этого момента число «семь» и становится для Раскольникова роковым числом и отнимает у него всякую свободу (говоря в пневматическом смысле) и всякую волю к сопротивлению (говоря в смысле психическом).

«До его квартиры оставалось всего несколько шагов. ОН ВОШЕЛ К СЕБЕ, КАК ПРИГОВОРЕННЫЙ К СМЕРТИ. Ни о чем он не рассуждал и совершенно не мог рассуждать, но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что все вдруг решено окончательно».

Здесь кстати вспомнить слова Гоголя: «Дивись, мой сын, могуществу беса».

Здесь также драгоценнейшие данные для метафизики мгновения и для понимания его сущности, вытекающей из его существования и вообще его онтической структуры в КАЧЕСТВЕ НОВОЙ МОНАДЫ, ВХОДЯЩЕЙ В МИР, в данном случае, «СВЕРНУТОЙ МОНАДЫ ЗЛА».

Экзистенциально развернувшись во времени, т. е. выявив энергетическую сущность, экзистенциальный акт станет эссенциальным фактом... То есть, здесь, в противоположность тому, что бывает в мире божественных энергий, экзистенция увлечет за собою эссенцию в подобии (пародирующем) онтологии зла. Лжеонтическая монада черного АНТИПРОВИДЕНИЯ единственна и неповторима в своем роде, ибо связана с личностью, тоже неповторимой монады самого Раскольникова и делается его темной анти-

личностью, которая отныне будет жить непрошенной гостью, хозяйкой в одном теле и превратит существование Раскольникова в душепагубный кошмар, в ряд бессвязных безумных грез, в пародию на действительность и в ее вторичный план. В этой ужасной бредовой мгле, в этом хаосе мытарственных метаний, начинающихся для загруженного преступлением «подсознания» (свернутой монады) начинается для Раскольникова с имманентной автомамонады, самого Раскольникова и делается его темной антитической (ибо свобода утрачена) необходимостью уже ад на земле, грозя превратиться в ад потусторонний. Единственный способ избежать этого — путь ВОЛЬНОГО ПРИЯТИЯ КРЕСТА ИСКУПИТЕЛЬНЫХ СТРАДАНИЙ ЧЕРЕЗ ПРИНЯТИЕ — ВОЛЬНОЕ — ГРЯДУЩЕГО НА ВОЛЬНУЮ СТРАСТЬ НАШЕГО РАДИ СПАСЕНИЯ.

Таинственный и в тоже время столь действительный, столь реальный, столь осязательный следователь Порфирий Петрович и Соня Мармеладова — каждый по своему, но оба явно с именем Божиим на устах и в сердце, берут на себя задачу осуществления ПРОМЫСЛА БОЖЬЕГО О СПАСЕНИИ РАСКОЛЬНИКОВА и ПРЕЖДЕ ВСЕГО ВОЗВРАЩЕНИЯ ЕМУ УТРАЧЕННОЙ СВОБОДЫ.

Первым этапом этого, сопряженного с ответственностью, возвращения утраченной, в сетях ложной идеи, свободы, будет ЯВКА С ПОВИННОЮ к государственным властям, которых задача аналогична задаче римских властей, вознесших причтенного к злодеям ради спасения злодеев, среди которых первый — каждый из нас.

Современный психоанализ, на его вершинах, в лице, напр., Карла Юнга, считает первым этапом на пути выздоровления искание корней всякого недуга в собственной душе. Сверх того, Юнг показывает спасительность в деле лечения психических недугов принятия на себя страданий: недуг необходимо так же ВЫСТРАДАТЬ, как и сознание своей вины. Это требует чрезвычайного психического усилия больного, напряжения воли, словом, — подвига. И прежде всего — подвига смирения. «Смирись, гордый человек».

Но это был самый «высокий», самый трудный из порогов, который должен был перешагнуть Раскольников на путях своего исцеления. Это особенно чувствуется в его беседах с Соней Мармеладовой, в которых, как мы уже говорили, много аналогий с его диалогами с Порфирием Петровичем.

То же следует сказать и о его последней беседе с сест-

рой Дуней — одним из самых привлекательных и в то же самое время грозных женских образов Достоевского.

Вообще, идя на свой крест, Раскольников прощается как бы со всей полнотой женской стихии и женской духовности, от которой и получает последний импульс своему крестоношению. Мать, сестра и возлюбленная — вот кто духовно сопровождают его на крест, ободряют, укрепляют своей любовью, одобряя своим моральным чувством, укрепляя его своей любовью. Перед нами разыгрывается последний акт противления Раскольникова перед преступлением рокового порога, за которым можно только идти вперед, т. е. на Голгофу и дальше — к воскресению, но ни в коем случае назад к обычному, и следовательно, преступному состоянию. Здесь поджидают Раскольникова последние и, казалось бы, непреодолимые в своей тонкости и кажущейся правдивости аргументы против всенародного покаяния, признания и, конечно, «позора». То, что мучит теперь Раскольникова, можно передать негодующими словами Грибоедова:

«А судьи кто?»

Заметим себе, между прочим, что сила этого аргумента, искушающего Раскольникова на путях принятия креста, признается и самим Евангелием. Правда Божия фактически отнимает у человека право суда над ближним: «не судите, да не судимы будете». Но на этот раз дело идет совсем не о судьях и не о палачах: их будет судить Сам Бог, или при случае они воспримут мзду и от сочеловеков. Речь ведь здесь идет исключительно о спасении души Раскольникова какими угодно средствами. На этот раз понадобились самые сильные средства: предельное смирение без вопросов — и крест.

Крупные слезы текли по щекам ее (Дуни Раскольниковой).

— Ты плачешь, сестра, а можешь ты мне протянуть руку?

— И ты сомневался в этом?

Она крепко обняла его.

Надо заметить, что рукопожатие играет у Достоевского роль одного из самых важных символов. Как правило, Достоевский в рукопожатии видит признание за человеком его человечности и, стало быть, образа Божия, несмотря ни на что. И когда люди, сами запачканные с ног до головы, и в этом смысле нерукопожатные, отказывают своему попавшему в беду собрату в рукопожатии, то Достоевский выдвигает этот факт и подчеркивает его,

как самый отвратительный, самый пошлый и самый бесчестный вид лицемерия. Дуня говорит:

— Разве ты, идучи на страдания, не смываешь уже вполовину своего преступления? — вскричала она, сжимая его в объятиях и целуя его.

— Преступление? Какое преступление? — вскричал он вдруг в каком-то внезапном бешенстве, — то, что я убил гадкую, зловредную вошь, старушонку-процентщицу, никому ненужную, которую убить, сорок грехов простят, которая из бедных сок высасывала, и это-то преступление? Не думаю я о нем и смывать его не думаю. И что мне все тычут со всех сторон: «преступление, преступление!..» Только теперь вижу ясно всю нелепость моего малодушия, теперь, как уже решился идти на этот ненужный стыд... Просто от низости и бездарности моей решаюсь, да разве еще из выгоды, как предлагал... этот... Порфирий...!

— Брат, брат, что ты это говоришь! Но ведь ты кровь пролил! — в отчаянии вскричала Дуня.

— Которую все проливают, — подхватил он чуть не в исступлении, — которая льется и всегда лилась на свете, как водопад, которую льют как шампанское и за которую венчают в Капитолии и называют потом благодетелем человечества. Да ты взгляни только пристальнее и разгляди... Я сам хотел добра людям и сделал бы сотни, тысячи добрых дел вместо одной глупости, даже не глупости, а просто неловкости, так как вся эта мысль была вовсе не так глупа, как теперь она кажется при неудаче... (при неудаче все кажется глупо). Этою глупостью я хотел только поставить себя в независимое положение, первый шаг сделать, достичь средств, и там все бы загладилось неизмеримою сравнительно, пользой... Но, я, я и первого шага не выдержал! Вот в чем дело! И все-таки вашим взглядам не стану смотреть: если бы мне удалось, то меня бы увенчали, а теперь в капкан!

Здесь Достоевский ставит чрезвычайно важную в диалектике преступления и наказания тему ненаказуемости удавшегося преступления. Оно может быть ненаказуемым в двух случаях: или потому, что не открыто или потому, что удачник сам начинает наказывать и казнить, т. е. превращается в «Наполеона». Такое положение вещей было отчасти в Спарте, где наказывали не за воровство как таковое, а за то, что «вор неудачно своровал». Но Достоевский говорит совсем о другом: об абсолютных мерках перед лицом Божиим нелицеприятным, от которого ничто

не скроется и который судит и победителей, последних, может быть, строже, чем других. Здесь нельзя не вспомнить откровение Платона в его «Политии» (в «Государстве»): согласно Платону, главные обитатели ада — это цари, династы и правители, диктаторы, по-нашему, — вожди.

Дело ясное, вот почему Дуня на все, казалось бы, неотразимые аргументы ее брата о лицемерии, относительности и вообще ничтожестве, смехотворности человеческого суда отвечает горестным восклицанием:

— Но ведь это не то, совсем не то!... Брат, что это ты говоришь!

И действительно, здесь брат говорит о том что «человеческое», а сестра о том, что «Божие» (ср. Мф. 16, 23).

Действительно здесь ведь речь идет не о лицемерном, часто пристрастном и жестоком, несправедливом суде человеческом, но о праведном суде Божием, который каждому воздает по делам его — самыми разнообразными, самыми неожиданными и самыми неисповедимыми путями судит суд Божий даже сквозь омерзительную неправду суда человеческого.

Устами Дуни Бог как бы говорит Раскольникову: ты что на них смотришь? Ты на Меня смотри, невинно осужденного и через это спасшего себя, если захочешь возложить на себя свой крест.

Но Раскольников продолжает протестовать с точки зрения «человеческой, слишком человеческой»:

— А! не та форма, не так эстетически хорошая форма..! Ну, я решительно не понимаю: почему лупить в людей бомбами, правильною осадой — более почтенная форма? Боязнь эстетики есть первый признак бессилия!.. Никогда, никогда яснее не сознавал я этого, как теперь, и более чем когда-нибудь не понимаю моего преступления! Никогда, никогда не был я сильнее и убежденнее, чем теперь!..

Краска даже ударила в его бледное изнуренное лицо. Но, проговаривая последнее восклицание, он нечаянно встретился взглядом с глазами Дуни, и столько, столько муки за себя встретил он в этом взгляде, что невольно опомнился. Он почувствовал, что сделал несчастными этих двух бедных женщин. Все-таки он же причиной...

Гений Достоевского, его подлинно христианский взгляд на вещи, связал убийство никому не нужной, «вредной» ростовщицы с убиением невинной Елизаветы и с погружением в жестокую муку совершенно невинных и его горячо любящих существ — мать, сестру и возлюбленную. К этому, конечно, можно было бы присоединить еще

и его преданнейшего друга Разумихина, да и мало ли еще кого, для кого ужасно то открытие, что любимый ими Родион Романович Раскольников оказался убийцей. Это значит, что не существует «отдельных» убийц уже потому, что все без исключения люди дороги Богу, и Ему одному принадлежит право суда над ними как над «годными» или «негодными».

Но это был последний взрыв «человеческого» и плотского мудрования.

Раскольников окончательно смиряется перед правдой Божией, хотя дальше в изображении его каторжной жизни Достоевский показывает какой это бесконечно трудный и поистине «духовно-алхимический» путь — процесс превращения непросветленного свинца греховной и преступной души в чистое золото сияющей духовности. Однако, это все же произошло: и в этом подлинный смысл того просветления и «лизиса» христианской трагедии Креста, которую тайнозрительно развернул перед человечеством Достоевский.

Можно смело сказать, что в этом «романе»-трагедии Достоевский сам задал себе тему, для которой, конечно, он явился в мир, и что все прочие романы являются гениальными вариациями на эту гениальную тему. Это тема греха и спасения в плане высшей мудрости Креста Господня. В «Преступлении и Наказании» Достоевскому удалось продолжить тему трагедии и довести ее до «Воскресения»; то, на чем так ужасно оборвался Лев Толстой в своем удивительно слабом романе того же наименования (слабом, говоря относительно, по силам Толстого и Достоевского).

На этом можно было бы закончить в данном плане тему Достоевского, но судьбы главного героя «Преступления и Наказания» таинственно пересекаются и переплетаются с судьбами одного из самых жутких персонажей Достоевского — Свидригайлова. Это несомненно прототип будущего Николая Ставрогина в «Бесах», хотя конечно Свидригайлов сам по себе, а Ставрогин сам по себе, это личности, а не штампы.

Подобно тому, как Раскольников выражает идею оправданного преступления, наполеонизма, так Свидригайлов выражает идею оправданного сладострастия, оправданного разврата. Понятно, почему такой блестящий амартолог, каким был Достоевский, соединил и сплел их судьбы даже до того, что показал покушение Свидригайлова на честь Дуни. Так же подобно тому, как в своем престу-

плении «сорвался» Раскольников, не выдержал своего разврата и сладострастия Свидригайлов, тоже поскользнувшись, сорвался. Только конец его гораздо страшнее, он был «посмеятельным», в высшей степени позорным, подобно тому, как посмеятельным и позорным явился конец Николая Ставрогина в «Бесах».

Кириллов подчеркнул метафизическую слабость отсутствия онтологических корней Ставрогина, тоже великого развратника и сладострастника.

Свидригайлов срывается одновременно и для этого мира и для мира потустороннего. В этом мире пределы его «подвигам» (их можно назвать в известном смысле слова «донжуанизмом») кладет Дуня Раскольникова. Из того мира ему грозят призрачные явления замученной им жены, кстати сказать, вступившейся за честь Дуни Раскольниковой.

Однако, духовная агония Свидригайлова, начинающаяся еще задолго до того, как роковой выстрел в висок перед пожарной каланчой и стоящим возле нее часовым положит конец темному существованию Свидригайлова, и несомненные признаки самоосуждения, быть может, и загробные молитвы его жены Марфы Петровны, посмертные явления которой очень в этом смысле знаменательны — все это показывает нам, что вечная гибель Свидригайлова не может быть удостоверена с несомненностью. Свидригайлов, один из величайших грешников мировой литературы и грех его может быть назван параллельным и эквивалентным греху Раскольникова, а может быть и превосходит его, ибо разврат есть надругательство над ВЕЧНО ЖЕНСТВЕННЫМ и над СВЯТЫНЕЙ ЧИСТОТЫ. Очень значительная часть души Свидригайлова съедена той страшной ДУХОВНОЙ болезнью, которая есть болезнь нашего века и для которой существует великолепный термин — ЦИНИЗМ. Однако ВОБЕСОВЛЕНИЯ здесь как будто бы не произошло, что мы с несомненностью наблюдаем у Петра Петровича Лужина и у важнейших героев «Бесов», со Ставрогиным во главе.

Кроме того, в последний период своей жизни Свидригайлов, кажется, по-настоящему увлекается грозной красотой Дуни Раскольниковой. Страдания отвергнутой любви, правда очень чувственной, но все же настоящей, переживаются им с чрезвычайной остротой и лютой болезненностью. Это тоже показывает, что какая-то очень значительная часть его души не омертвела и не захвачена раком цинизма. В этом отношении гораздо ниже Свидригайло-

ва стоит бывший жених Дуни, ею прогнанный Петр Петрович Лужин, в котором господствуют все грехи Свидригайлова, но нет ни его щедрости, ни способности любить. К тому же он безмерно тщеславен и самолюбив, чего тоже нет у Свидригайлова. Это — законченный Чичиков.

Его близость к карамазовскому черту, его «вобесовление» — несомненны. Лужин уже не болеет цинизмом, он своей персоной изображает цинизм, и ничего, кроме цинизма, пустоты, тщеславия, злобной гордыни и полной неспособности любить, в нем нет. Рассуждая по человечеству — ЕГО ГИБЕЛЬ НЕСОМНЕННА, ибо ничего в нем, кроме человекоподобной оболочки, НЕ ОСТАЛОСЬ. Лужин — «отсутствие всякого присутствия», и каяться в нем нечему и некому. Вот почему так, в своем роде, прав был Раскольников, взвыв от негодования и ужаса при мысли, что такие люди, которыми переполнено общество, будут принимать его покаяние и будут судить его... К тому же Лужин, несмотря на свое стяжательство и практическую ловкость, не только необычайно глуп, не психологичен и совершенно не видит и не понимает людей, совершенно слеп, но и к тому же до тошноты скучен. Никакой разговор, никакой диалог достойный человека, с ним абсолютно невозможен.

Совсем другое дело Свидригайлов. Он натура такая же одаренная как и Раскольников, а может быть и еще одареннее. Это видно по его пониманию такого труднейшего вопроса, как вторжение вестей из того мира в наш мир, не говоря уже о многом другом в этом роде. Здесь он положительно мог бы быть корифеем, знатоком и, пожалуй, «профессором».

В нем нет ни капли «интелигенщины», которая так же способна до конца опустошать и испошлять человека, как и «приобретательство» Лужина и Чичикова. По этой причине диалог Раскольникова и Свидригайлова (Свидригайлов так же моментально догадался без всяких данных, что Раскольников убийца, как догадался и Порфирий) — один из интереснейших и важнейших моментов не только «Преступления и Наказания» Достоевского, но и вообще всей совокупности творчества Достоевского. Этот диалог стоит на высоте диалогов в «Бесах» и «Братьях Карамазовых». В нем два плана: 1) Неприязненная встреча умного и одаренного убийцы с умным и одаренным развратником; 2) Момент чисто диалектический, отвлеченный на очень важные темы, в том числе и темы метапсихические — явление призрака Марфы Петровны, жены Свидригайлова.

Кстати, Свидригайлов косвенно виновен в смерти Марфы Петровны, поэтому большая доля греха убийства тоже тяготеет на его совести. Все это сообщает диалогу жуткую реальную конкретность, воплощенность несмотря на его кошмарность и ужас. Это, так сказать, вулкан покрытый льдом — явление очень характерное для Достоевского и связанное с характеристикой его собственной личности; сочетание гениальной, безошибочно мыслящей философски, чрезвычайно одаренной головы и огненной страстной природы.

Этот диалог, о котором идет речь в структуре своего романа, чрезвычайно важен, ибо в нем идет речь не только об «облагодетельствовании» Дуни Раскольниковой, которую по-настоящему полюбил Свидригайлов (хотя по развратности своей и завел себе одновременно полудитяневесту), но еще с намерением увести вместе с Дуней и самого Раскольникова, избавив его таким образом от предстоящей ему каторги. Хотя все это вызывает величайшее отвращение в Раскольникове, так же как и сама личность Свидригайлова, но его ум и проницательность, а также и то, что «с умным человеком» и поговорить любопытно (как впоследствии выразится в «Братьях Карамазовых» Смердяков по поводу своей беседы с Иваном) приковывает Раскольникова с магической силой, которой Свидригайлов обладал, к этому жуткому диалогу.

В этом диалоге Свидригайлов хитрит и играет с Раскольниковым, как кошка с мышью, тоже на манер Порфирия, и Раскольников перед ним так же беззащитен, как и перед Порфирием. Ум — ужасающая сила!..

— Да вы и в эту минуту хитрить продолжаете.

— Так что ж? Так что ж? — повторял Свидригайлов, смеясь нараспашку, ведь это, что называется, и самая позволительная хитрость! Но все-таки вы меня перебили. Так или этак, подтверждаю опять: никаких неприятностей не было бы, если бы не случай в саду. Марфа Петровна...

— Марфу-то Петровну вы тоже, говорят, уходили? — грубо перебил Раскольников.

— А вы и об этом слышали? Как, впрочем, не слыхать... Ну, насчет этого нашего вопроса, право не знаю, как вам сказать, хотя моя собственная совесть в высшей степени спокойна на этот счет. Т. е. не подумайте, чтобы я опасался чего-нибудь этакого: все это произведено было в совершенном порядке и в полной точности: медицинское следствие обнаружило апоплексию, происшедшую от

купания сейчас же после плотного обеда с выпитою чуть не бутылкой вина, да и ничего другого и обнаружить оно не могло. Нет-с, я вот что про себя думал некоторое время. Вот особенно в дороге, в вагоне сидя: не способствовал ли я всему этому... несчастью, как-нибудь там раздражением, нравственно или чем-нибудь в этом роде? Но, заключил, что и этого положительно быть не могло.

Раскольников засмеялся.

— Охота же так беспокоиться!

— Да вы чему смеетесь! Вы сообразите: я ударил всего только два раза хлыстиком, даже знаков не оказалось... Не считайте меня, пожалуйста циником, я ведь в точности знаю, как это гнусно с моей стороны, ну и так далее. Но ведь я тоже наверно знаю, что Марфа Петровна, пожалуй, и рада была этому моему, так сказать увлечению. История по поводу вашей сестрицы истощилась до ижицы. Марфа Петровна уже третий день принуждена была дома сидеть. Не с чем в городишко показаться, да и надоела она там всем, со своим этим письмом (про чтение письма-то слышали?). И вдруг, эти два хлыста как с неба падают... Первым делом карету велела закладывать... Я уж о том и не говорю, что у женщин случаи такие есть, когда очень и очень приятно быть оскорбленною, несмотря на все видимое негодование. Они у всех есть эти случаи-то, человек вообще очень и очень любит быть оскорбленным, замечали вы это? Но у женщин это в особенности. Даже можно сказать, что тем только и пробавляются.

В этом тонко амартологическом фрагменте диалога Достоевский показывает, как за явно психологической и эмоциональной реальностью и под нею просвечивает пневматическая т. е. духовная сущность амартологии: все грешны, в том числе и жертвы несправедливости и преступлений, и все страдают.

«Одно время Раскольников думал было встать и уйти и тем покончить свидание. Но некоторое любопытство и даже как бы расчет удержали его на мгновение.

— Вы любите драться? — спросил он рассеянно.

— Нет, не весьма, — спокойно отвечал Свидригайлов — а с Марфой Петровной почти никогда не дрались. Мы весьма согласно жили и она мной всегда довольна оставалась. Хлыст я употребил, во все наши семь лет, всего только два раза (если не считать еще одного третьего случая, весьма, впрочем, двусмысленного): в первый раз — два

месяца спустя после нашего брака, тотчас же по приезде в деревню, и вот теперешний последний случай. А вы уж думали я такой изверг, ретроград, крепостник? Хе-хе...»

Здесь Свидригайлов, хотя и сам круто во всем виноватый, бичует, так называемых, «светлых личностей», истинная природа которых вскрыта Достоевским в «Бесах» и выходит, что Свидригайлов по сравнению с ними — настоящее божество и ангел. Уж о талантливости и уме говорить не приходится. Достоевскому удалось показать, что «либералы, щелкоперы, чертово семя», («Ревизор» Гоголя), действительно василисковы яйца, из которых вылупились большевики, нечто такое, о чем и говорить трудно за их сверхпошлостью, сверхпустотой и сверхбезобразием.

Издеваясь над «чертовым семенем» и щелкоперами», Свидригайлов продолжает:

«А кстати, не припомните ли вы, Родион Романович, как несколько лет тому назад, еще во времена благодетельной гласности, осрамили у нас всенародно и вселитературно одного дворянина — забыл фамилию, — вот еще немку-то отхлестал в вагоне? Тогда еще, в тот же самый год, кажется, «Безобразный поступок Века» случился (ну, «Египетские-то ночи», чтение-то публичное, помните? Черные-то глаза? О, где ты, золотое время нашей юности!). Ну-с, так вот мое мнение: господину, отхлеставшему немку, глубоко не сочувствую, потому что и в самом деле оно... Что же сочувствовать! Но при сем не могу не заявить, случаются иногда такие подстрекательные «немки», что, мне кажется, нет ни единого прогрессиста, который бы совершенно мог за себя поручиться. С этой точки никто тогда не посмотрел на предмет, а между тем эта точка-то и есть настоящая гуманная, право-с...». Эта замечательная по блеску своего юмора тирада должна быть здесь выделена по многим причинам. Это — и бесподобный образчик юмора Достоевского. Это — и идеологическая связь с «Бесами». Кроме того, несомненно, здесь Достоевский прибегает к излюбленному методу вложения своих собственных мыслей и переживаний самых интимных, органически с ним связанных — в уста заведомо одиозных персонажей. Это очень важно для реконструкции общего миросозерцания как Достоевского, так и вершин русского литературного искусства, которые по всем пунктам не только расходятся со «светлыми личностями», но по всем также пунктам предпочитают светлым лично-

стям — заведомых разбойников и развратников. Эти все же сохранили свою человеческую природу, способную к просветлению и к спасению. «Светлые же личности» — просто тьма и небытие. Говорить не о чем — и не с кем.

Раскольников мрачно посмотрел на него.

— Вы даже, может быть, и совсем не медведь — сказал он — мне даже кажется, что вы очень хорошего общества или, по крайней мере, умеете при случае быть и порядочным человеком.

— Да ведь я ничьим мнением особенно не интересуюсь, — сухо и как бы с оттенком высокомерия ответил Свидригайлов, — а потому отчего же не побывать и пошляком, когда это платье в нашем климате так удобно носить и... и особенно, если к этому и натуральную склонность имеешь, — прибавил он, опять засмеявшись».

Здесь опять блестящий протуберанец остроумия автора «Бесов», и вместе с тем тонкое амартологическое замечание, смысл которого тот, что грех, рано или поздно, всегда ведет к пошлости. А Свидригайлов именно по причине своего очень большого ума не мог не чувствовать своей огромной греховности, ставящей его на край смерти второй.

— А вы были шулером?

— Как же без этого?

Свидригайлов повинен в самых страшных грехах, но только не в грехе лицемерия — типичном грехе «светлых личностей» (они же либералы, щелкоперы и чертово семя).

... «Целая компания нас была неприличнейшая, лет восемь назад, проводили время; и все, знаете, люди с манерами, поэты были, капиталисты были. Да и вообще у нас, в русском обществе, самые лучшие манеры у тех, которые биты бывали — заметили вы это? Это я ведь в деревне теперь опустился. А все-таки посадили было меня в тюрьму за долги, греченка один нежинский. Тут и подвернулась Марфа Петровна, поторговалась и выкупила меня за 30.000 серебреников (Всего-то я 70.000 был должен). Сочетались мы с ней законным браком и увезла она меня тотчас к себе в деревню, как какое сокровище. Она ведь старше меня пятью годами. Очень любила. Семь лет из деревни не выезжал. И заметьте, всю то жизнь документ против меня на чужое имя, в этих 30.000 держала, так что задумай я в чем-нибудь взбунтоваться, тот час же в кап-

кан! И сделала бы! У женщин ведь это все вместе уживается».

Помимо продолжающегося фейерверка юмористических блесток продолжаются также и серьезные, хотя и в шутовской форме, глубокие амартологические наблюдения, несомненно от лица самого Достоевского. Постепенно реплики Свидригайлова приобретают мучительный и серьезный характер, на авансцену опять выходит центральная тема Достоевского — свобода.

На этот раз тема свободы соединяется с темой трагедии скуки, от которой, если не желаешь сойти с ума, надо бежать куда угодно, и во что угодно. Свидригайлов по природе все-таки совершенно не пошляк. И признаком этого служит то, что он не выносит скуки.

— «А если бы не документ, дали бы тягу?

— Не знаю, как вам сказать, меня этот документ почти не стеснял. Никуда мне не хотелось, а за границу Марфа Петровна и сама меня раза два приглашала, видя что я скучал. Да что! За границу, я прежде ездил, и всегда мне тошно бывало. Не то чтобы, а вот заря занимается, залив Неаполитанский, море, смотришь и как-то грустно. Всего противнее, что ведь действительно о чем-то грустишь. Нет, на родине лучше: тут по крайней мере во всем других винишь, а себя оправдываешь. Я бы может, теперь в экспедицию на Северный полюс поехал, потому и пить мне противно, а кроме вина, ничего больше не остается. Пробовал. А что, говорят, Берг в воскресенье в Юсуповском саду на огромном шаре полетит, попутчиков за известную плату приглашает, правда?

— Что ж, вы полетели бы?

— Я? Нет... Так... — Пробормотал Свидригайлов, действительно как бы задумавшись.

Диалог приводит не только к тому, что можно было бы назвать амартологией скуки, т. е. связи греха и скуки, но еще и скрывает одну из причин, не лишенных благородства и даже духовного полета — самоубийства Свидригайлова.

Выходит даже так. Перед Свидригайловым дилемма: либо монастырь и вообще аскетический подвиг, либо пуля в лоб. Монастырь и подвиг определенно наглухо закрылись перед Свидригайловым, — он недостаточно силен для этого. Крест он отвергает, не приемлет его, не хочет его; остается рок, который здесь совершенно определенно означает самоубийство. Здесь перед нами один из бле-

стящих образчиков диалектики Достоевского, в том ее разрезе, где она приводит к безысходному тупику там, где нет Бога.

Раскольников угадывает затаенную и бесплодную скорбь Свидригайлова по замученной им жене.

— Вы по Марфе Петровне, кажется, очень скучаете?

— Я, может быть. Право, может быть. А кстати, верите вы в привидения?

То роковое, во что вошел Свидригайлов, превращает и любовь его к жене и любовь жены к нему, в метапсихический ад призраков и видений — характерных спутников отягченной сверх меры совести.

— В какие приведения?

— В обыкновенные привидения, в какие!

— А вы верите?

— Да, пожалуй и нет, ...т. е. не то что нет...

— Являются, что ли?

Свидригайлов как-то странно посмотрел на него.

— Марфа Петровна посещать изволит, — проговорил он, скривя рот в какую-то странную улыбку.

— Как это посещать изволит?

— Да уж три раза приходила. В первый я ее увидал в самый день ее похорон, час спустя после кладбища. Это было накануне моего отъезда сюда. Второй раз, третьего дня, в дороге, на рассвете, на станции Малой Вишере; а в третий раз, два часа тому назад на квартире, где я стою, в комнате; я был один.

— Наяву?

— Совершенно. Все три раза наяву. Придет, поговорит с минуту, и уйдет в дверь, всегда в дверь. Даже как будто слышно.

— Отчего я так и думал, что с вами непременно что-нибудь в этом роде случается!.. — проговорил вдруг Раскольников и в ту же минуту удивился, что это сказал. Он был в сильном волнении».

Свидригайлов, как мы уже говорили, личность чрезвычайно одаренная, обладал несомненно медиумическим, метапсихическим даром. Но у него способность проникать в миры иные и видеть их, и слышать вести оттуда сопровождалась крайним амартологическим огрубением. Как верно замечает отец Павел Флоренский, в таких случаях одаренность превращается в муку и наказание, а посланники из иного мира, хотя бы это и были ангелы-

хранители (жена Свидригайлова и была для него Ангелом-хранителем), превращаются в адские видения, в «гарпий» или, во всяком случае, в такие привидения, которые не успокаивают совести, а еще более растравляют ее болезненные раны, доводя терзания до полной невыносимости и, опять-таки, до самоубийства.

— Во-от? Вы это подумали? — с удивлением спросил Свидригайлов, — да неужели? Ну не сказал ли я, что между нами есть какая-то точка общая, а?

— Все это вздор! — с досадой воскликнул Раскольников. — Что ж она вам говорит, когда приходит?

— Она то? Вообразите себе, о самых ничтожных пустяках, и подивитесь человеку: меня ведь это-то и сердит. В первый раз вошла (я, знаете устал, похоронная служба, со святыми упокой, потом лития, закуска, — наконец-то в кабинете один остался, закурил сигару, задумался) вошла в дверь: «А вы, — говорит, — Аркадий Иванович, сегодня за хлопотами, забыли в столовой и часы завести». А часы эти я действительно все семь лет каждую неделю сам заводил, а забуду — так всегда, бывало, напомнит. На другой день я уже еду сюда. Вошел, на рассвете, на станцию — за ночь вздремнул, изломан, глаза заспаны, взял кофею; смотрю — Марфа Петровна вдруг садится подле меня, в руках колода карт: «Не загадать ли вам, Аркадий Иванович, на дорогу-то». А она мастерица гадать была. Ну, и не прощу себе, что не загадал...! Убежал, испугавшись, а тут, правда, и колокольчик. Сижу сегодня после дряннейшего обеда из кухмистерской, с тяжелым желудком — сижу, курю, вдруг опять Марфа Петровна, входит вся разодетая в новом шелковом зеленом платье с длиннейшим хвостом: «Здравствуйте, Аркадий Иванович. Как на ваш вкус мое платье? Аниська так не сошьет». (Аниська, это мастерица у нас в деревне, из прежних крепостных, в учении в Москве была, хорошенькая девчонка). Стоит, вертится передо мной. Я осмотрел платье, потом внимательно ей в лицо посмотрел: «Охота вам, говорю, Марфа Петровна из таких пустяков ко мне ходить, беспокоиться». — Ах, Бог мой, батюшки, уж и потревожить тебя нельзя!».

Я ей говорю, чтобы подразнить ее: «Я, Марфа Петровна, жениться хочу». — От вас это станется, Аркадий Иванович, не много чести вам, что вы, не успев жену схоронить, тотчас и жениться поехали. И хоть бы выбрали-то хорошо, а то ведь я знаю, ни ей, ни себе, только добрых людей насмешите». Экой ведь вздор, а?

Второй случай явления Марфы Петровны с картами, есть несомненное указание на то, что Свидригайлов вступил в полосу рока... И здесь образ его жены есть не только метапсихическое воплощение укора совести, но еще указание на неотвратимое течение рока, увлекающего его к страшному концу.

Третье видение касается той онтологической связи, которая существует между супругами, несмотря ни на что, и которая связывает их души в одно двуединое целое. Здесь новая женитьба, да еще при таких ужасных обстоятельствах, превращающих таинство в надругательство над ним, есть в то же время как бы распад живого единства души. Это уже сама душа Свидригайлова вопиет по поводу готовящегося ее, так сказать, разрыва «по живому». Предел ужаса! Кстати, образ Марфы Петровны, как отныне образ души самого Свидригайлова, есть указание, с одной стороны, на то, что автор этих строк именует морфологической устойчивостью образа, а с другой — указание на будущие мытарства, которые уже собственно начались. Хотя для того, кто вошел в эти темы и в эту страшную область, здесь все логично, но для Раскольникова, зараженного интеллигентскими предрассудками и позитивистическими суевериями, здесь все странно и невероятно, почему и является подозрение в выдумке и во лжи. Но так не лгут и так не выдумывают.

— Да вы, впрочем, может быть, все лжете? — отозвался Раскольников.

— Я редко лгу, — отвечал Свидригайлов задумчиво, и как бы совсем не заметив грубости вопроса.

— А прежде, до этого, вы никогда привидений не видывали?

— Н...нет, видел, один только раз в жизни, шесть лет тому. Филька, человек дворовый у меня был. Только что его похоронили, я крикнул, забывшись: «Филька, трубку». — вошел, и прямо к горке, где стояли у меня трубки.

Я сижу, думаю: «Это он мне отомстить», потому что перед самой смертью мы крепко поссорились. «Как ты смеешь, говорю с продранным лаптем ко мне входить, — вон, негодяй.» Повернулся, вышел и больше не приходил. Я Марфе Петровне тогда не сказал. Хотел было по нем отслужить панихиду, да посовестился.

Этит тип метапсихического явления, или, если угодно, призрака, принадлежит к той категории, в которой приз-

раки ближе всего стоят к собственной душе того человека, к которому они являются.

Между людьми есть связи личные, официальные, профессиональные, религиозно-социальные и проч. Но каждая из таких связей еще имеет и свою метафизически-мистическую подоснову, могущую простираться и до области прототипов, Платоновых идей. Несомненно, есть мистическая связь между слугой и хозяином. Много художественных произведений — или эпизодически — или на первых ролях, но выдвигают эту тему. Однако, ее мистическая сторона почти никогда еще не только не освещалась, но даже и не упоминалась. А между тем, она до ужаса велика и ответственна, особенно там, где эти отношения, в силу тех или иных причин, приобретают характер абсолютности, т. е. где хозяин превращается в рабовладельца, а слуга в безответного раба.

Такое положение может создаться и создается не только при рабовладельческом строе, но при самых свободных строях. Нечего и говорить, что оно усиливается в том случае, когда отношения оказываются перевернутыми, когда господин оказывается рабом, а раб господином; тогда всякого рода грехи против «раба» оказываются в удвоенной степени падающими на «господина». Мы этого вопроса коснемся при разборе «Хозяина и Работника» Л. Толстого. Теперь же заметим, что призрак, посетивший Свидригайлова, есть призрак грозный, вестник гибели, и прогнанный Свидригайловым, им не отпетый, превратится в обвинителя своего господина, при самых тяжелых для него обстоятельствах.

Конечно, для вульгарно позитивистического ума, все здесь объясняется просто расстройством органических функций у Свидригайлова.

Все это, конечно, так, и не исключено, что есть связь между расстройством желудка, которым постоянно подвергался Бетховен и его произведениями, но связь эта ничтожная, не существенная, находящаяся на низших этажах. Установлено, например, что одно из очень печальных сочинений Шуберта связано с непомерным счетом, который тот получил от своего портного. Возможно, что это так, возможно даже, что для нищего Шуберта это было последней каплей, переполнившей чашу его страданий. Но все же этот счет портного абсолютно не имеет ничего общего с содержанием и эстетикой пьесы. Так и здесь. Но Раскольников, увы, этой стороной своего развития стоявший близко к «светлым личностям», понять это-

го никак не смог и отсюда его глупейшее обращение к Свидригайлову:

— Сходите к доктору.

— Это-то я и без вас понимаю, что нездоров, хотя, право, и не знаю чем, по-моему я, наверное, здоровее вас впятеро. Я вас не про то спросил, верите ли вы или нет, что привидения являются? Я вас спросил: верите ли вы ЧТО ЕСТЬ ПРИВИДЕНИЯ?

Как и подобает «светлой личности», Раскольников убежденно твердит свое.

— Нет, ни за что не поверю! — с какою-то даже злобой вскричал Раскольников».

Злоба вполне понятная — это злоба встречи с инакомыслящим и притом с инакомыслящим на высших этажах, что для «светлой личности» окончательно невыносимо.

— Ведь обыкновенно как говорят — бормотал Свидригайлов, как бы про себя, смотря в сторону и наклонив несколько голову. Они говорят: «ты болен, стало быть то, что тебе представляется, есть один только несуществующий бред». А ВЕДЬ ТУТ НЕТ СТРОГОЙ ЛОГИКИ. Я согласен, что привидения являются только больным. Но ведь это только доказывает, что привидения могут являться не иначе, как только больным, а не то, что их нет, самих по себе.

— Конечно нет! — раздражительно настаивал Раскольников.

Весь этот диалог окончательно деградирует Раскольникова, как умственную величину. Правда, этим и снимается ответственность с него в значительной степени и за преступление, им совершенное, ибо с глупца какая же ответственность.

Любопытно, что различие между генезисом, т. е. порядком во времени какого-либо явления и его феноменологией, т. е. его существом, его внутренней сущностью, строго говоря, появилось только в XX в. в связи с анализами Эдмунда Гуссерля и его школы. Еще более эта точка зрения оказывается поддержанной и укрепленной учением о самостоятельности «форм» — «образов», «икон» и в исследованиях по «общей морфологии» (Статика и динамика чистой формы» — В. Н. Ильина) — последнее слово строго научной философии. По поводу же отноше-

ния метапсихических явлений к психическим и другим болезням проф. С. Л. Франк глубокомысленно замечает, что болезнь часто как бы открывает ставни по ту сторону, в иной мир, те ставни, которые обычно бывают закрыты. Впрочем, границы между болезнью и здоровьем всегда колеблются, они не ясны, не отчетливы, иногда их и вовсе как бы нет.

Нет ни абсолютного здоровья, ни абсолютной болезни, ибо абсолютное здоровье означает святость и вечную жизнь, а абсолютная болезнь означает смерть вторую и небытие.

Несомненно Свидригайлов, что видно из всего его положения во время диалога с глупым Раскольниковым, видел внутренним взором то, о существовании чего не только не подозревал Раскольников, но что он в качестве «светлой личности» продолжает ожесточенно отрицать в лице коммунистических и иных Смердяковых: «про неправду все писано...»

— Конечно, нет! — раздражительно настаивал Раскольников.

— Нет? Вы так думаете? — продолжал Свидригайлов, медленно посмотрев на него. — Ну, а что если так рассудить (вот помогите-ка): «Привидения — это, так сказать, КЛОЧКИ И ОТРЫВКИ ДРУГИХ МИРОВ, ИХ НАЧАЛО.

Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одною здешнею жизнью, для полноты и для порядка. Ну, а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем более болен, тем и соприкосновений с другим миром больше, так что, КОГДА УМРЕТ СОВСЕМ ЧЕЛОВЕК, ТО ПРЯМО и ПЕРЕЙДЕТ В ДРУГОЙ МИР. Я об этом давно рассуждал. Если в будущую жизнь верите, то и этому рассуждению можно поверить».

Здесь легко сказать, что устами Свидригайлова говорит, конечно, сам гений Достоевского. Но таким утверждением мы ничего не объясняем. В самом Достоевском сидел преодоленный Свидригайлов, мало того, сидел и преодоленный Раскольников, побежденная «светлая личность». И то, что сейчас ужасающий развратник и растлитель, может быть, виртуальный убийца своей жены, возвышается до степеней тончайшего богослова, это только подтверждение слов св. Симеона Нового,

Богослова что «Дух Святой ничего не боится и никого не презирает». Силой, непреодолимой силой Духа Святого пророчествовала и Валаамова ослица и богоубийца Кайафа: «Днесь Кайафа неволею пророчествует».

«Трудно тебе идти против рожна», сказал Господь, явившись своему гонителю Савлу, будущему Павлу. Но пока что, ничего не доходит до «светлой личности» Раскольникова и он произносит страшные слова отрицательной веры, которым, конечно, будут аплодировать и аплодируют многие безбожники-материалисты и не только обязательно одни коммунисты.

— Я не верю в будущую жизнь, — сказал Раскольников.

Свидригайлов сидел в задумчивости.

Эта задумчивость прикрывала ужасное видение своей собственной загробной судьбы, символического видения своих собственных грехов и беззаконий.

— А что, если там одни пауки или что нибудь в этом роде, — сказал он вдруг.

— «Это помешанный», — подумал Раскольников.

Эта опасность безумия не грозит «светлым личностям» и среди них бедному Раскольникову. Нечему мешаться и не с чего сходить. Но Свидригайлов уже был в иных планах и иных измерениях.

Его душа ясно подсказывала ему, что в случае его нераскаянности, а потому и непрощенности, ему грозит «ров погибельный», где теряется память о Боге и слова молитвы уже больше на уста не приходят.

«Я сравнился с нисходящими в могилу; я стал, как человек без силы.

Между мертвыми брошенный, — как убитые, лежащие во гробе, о которых Ты уже не вспоминаешь и которые от руки Твоей отринуты.

Ты положил меня в ров преисподний, во мрак, в бездну.

Отяготела на мне ярость Твоя, и всеми волнами Твоими Ты поразил меня.

Ты удалил от меня знакомых моих, сделал меня отвратительным для них.

Я заключен и не могу выйти.» (Пс. 87, 5-9).

На языке Свидригайлова, ибо здесь для каждого своя

манера переживать Слово Божие и пророчество о нисходящих в преисподнюю, это звучит так:

— Нам вот все представляется вечность, как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, этак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится.

— И неужели, неужели вам ничего не представляется утешительнее и справедливее этого? — с болезненным чувством вскрикнул Раскольников.

Это значит что черный ужас воздаяния по делам дошел наконец, и до «светлой личности», которая освободилась от своего глупейшего «просветительского света» и возопила наконец о справедливости. Но лучше и не поминать здесь справедливости, ибо сказано: «Аще беззакония назриши Господи — кто постоит?».

Реплика Свидригайлова:

— Справедливее? А почем знать, может быть, это и есть справедливое, и знаете, я бы так непременно нарочно сделал, — ответил Свидригайлов, неопределенно улыбаясь.

Свидригайлов, конечно, совершенно прав, если под судом Божиим разуметь простое воздаяние, законническое воздаяние равного за равное, простой закон возмездия, о котором мечтал Кант и выше которого он подняться не мог... Но это есть область мертвого холода — царства сатаны. «Каким-то холодом охватило вдруг Раскольникова при этом безобразном ответе. Свидригайлов поднял голову, пристально посмотрел на него и вдруг расхохотался».

Это была, конечно, психологическая диверсия, чтобы не помешаться. Здесь один из пределов ужаса, который Достоевский нам дал в «Бобоке» и в некоторых других, даже у него довольно редких, местах произведений. Диверсия, о которой здесь речь идет, типично русская диверсия. Ею Свидригайлов объясняет то удивительное обстоятельство, что помимо вполне «делового» характера свидания его с Раскольниковым, поднялся тот вековечный диалог на последние темы и «проклятые вопросы», которые так характерны для русских.

— Нет, вы вот что сообразите, — закричал он, — назад тому полчаса мы друг друга еще и не видывали, считаемся врагами, между нами нерешенное дело есть;

дело-то бросили и эвона в какую литературу заехали! Ну, не правду я сказал, что мы одного поля ягоды?».

Помимо этого, здесь следует еще сказать, что свет подлинного а не «просветительского», «ясного» — не декартовского сознания возник у обоих врагов — интерполяторов и помог им, вести беседу на таком уровне только благодаря ужасающим страданиям.

Оно обоих их разбудило. Картина, раскрывающаяся перед Раскольниковым, так же как и перед Свидригайловым, очень напоминает то, что по этому поводу говорит шопенгауэрианец Фет в своем стихотворении «Светоч», которое правильнее было бы назвать «трагедией сознания, пробужденного страданием»:

Ловец, все дни отдавши лесу,
Я направлял по нем стопы.
Мой глаз привык к его навесу
И ночью различал тропы.

Когда же вдруг из тучи мглистой
Сосну ужалил яркий змей —
Я сам затеплил сук смолистый
У золотых ее огней.

Горел мой факел величаво,
Тянулись тени предо мной,
Но, обежав меня лукаво,
Они смыкались за спиной.

Пестреет мгла, блуждают очи,
Кровавый призрак в них глядит,
И тем ужасней сумрак ночи,
Чем ярче светоч мой горит.

Здесь выражение «кровавый призрак» не является ни риторикой, ни аллегорией для Раскольникова, да и для Свидригайлова. Это самая ужасная, хотя и — «дикая хаотическая» действительность, выглядящая кошмаром, и где кошмар реализуется в действительности, принимая плоть и кровь убитых.

«Преступление и Наказание» — узел всех основных тем Достоевского — заканчивается тем, что мы назвали христианским лизисом трагедии. В конце, в «эпилоге» романа-трагедии выясняются пути Божии неисповедимые, попустившие стрястись над главным героем романа — Раскольниковым этой беде. Но приняв во внимание, что покаяние, несмотря на все его бесконечные трудности, все же

осуществилось, уместно вспомнить по этому поводу Слово Божие:

«Сказываю вам, что там на небе более радости будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяносто девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии» (Лук. 15, 7).

И несомненно, царство сатаны терпит наибольший ущерб не тогда, когда грешник получает «по делам своим», как это очень хочется суду земному, но тогда, когда он кается. Отсюда и глубинный смысл знаменитого литургийного текста.

«О, счастливая вина, заслужившая такого Искупителя».

Теперь может идти уже речь о финальном безумии и даже финальной «глупости» дьявола, не имеющего любви, а потому и не могущего понять этой божественной, поистине трансфинитной, сверхлогики любви.

Ему остается только издеваться над ней на основе изобретенных им принципов «просветительства». Но «Вольтерианский Смех» есть не более как предсмертная икота ада, над всем смеющегося (ад всесмешливый).

Но к царству бесов обращены громовые слова:

«Над чем смеетесь? Над собой смеетесь!».

Глава четвертая.

ТОЛСТОЙ — БЕГСТВО ТОЛСТОГО.

Охватывая умственным взором необъятное наследие яснополянского художественного гения, и несмотря на все заблуждения великого мыслителя, испытываешь ощущение какого-то головокружительного бега, бегства от мира, от людей, от вещей, от культуры и от самого себя... Это бегство под конец жизни кончилось настоящим «вертикальным» отчаянным полетом, оборвавшим долгую и славную жизнь. Вот почему эта жизнь и не кажется ни столь длинной, ни столь счастливой.

Толстой был типичный сектант-бегун, глухо помнивший о своей прародине Церкви и в предвидении грядущего конца напрасно протягивавший свои старческие руки к предмету своей первой и детской любви. Для бесов толстовщины, — «светлых личностей», и опять все того же «чертова семени, щелкоперов и бумагомарак», обращение Толстого, как это с потрясающей прозорливостью понял Владислав Фелицианович Ходасевич, означало бы несомненный срыв революции. Ибо то, чем для Толстого были этапы его бегства, подобные верстовым столбам, или, еще лучше, телеграфным столбам перед окнами мчащегося на всех парах курьерского поезда, для них это были удобные, хотя мелкие и грязные лужи, в которых они так приятно себя чувствовали:

Uns ist ja kannibalisch wohl
Als wie funfhundert seuen (Faust I)

Нам каннибальски хорошо
Как пятистам свиньям.

— поет опьяневшая банда филистеров, нахлеставшаяся чертовского вина, обращающегося в адское пламя. Толстого не поняли его враги и еще менее поняли его друзья. Обычная, бесконечно печальная судьба гениального оди-

ночки. Но, как и все важнейшие явления русской литературы и поэзии, все в загадке Толстого открывается золотым ключом религиозной метафизики, перед которым устоять не могут никакие запоры.

В последнее время не только мелкие болтуны и шарлатаны вокруг русской литературы, но и настоящие (более или менее ее последователи) наклонны противопоставлять Толстого и Достоевского. Не надо очень увлекаться этим противопоставлением, обещающим слишком легкую и слишком дешевую псевдодиалектическую поживу. Употребляя очень известное выражение Герцена, можно сказать, что хотя у Толстого и Достоевского головы обращены в противоположные стороны, но туловище у них, а тем более сердце, несомненно, общие.

Есть у Толстого большая народная трагедия, вполне ему удавшаяся, но которая представляет несомненный театральный двойник «Преступления и Наказания» Достоевского. У Льва Толстого он получил наименование: «ВЛАСТЬ ТЬМЫ!».

Есть сведения, что когда эту вещь читали во дворце императору Александру III, тот неоднократно прерывал ее чтение восклицанием:

— Как это гениально!..

И действительно, вариации Толстого на тему Достоевского, выражаясь хорошо известными музыкальными терминами, удались Льву Николаевичу блистательно. Взявшись за эту тему, Толстому нельзя было отступать и идти назад, пришлось идти вперед и нагромождать ужасы. Но Толстой справился с этими трудностями, где другой менее сильный автор изнемог бы. У Толстого и хрустят кости убиваемого младенца, и идет торг с отвратительной бабой за покупку ядовитых порошков, и наглый блуд предстоит особенно в отвратительных формах.

Заметим здесь кстати, что Толстой по какой-то причине, по всей вероятности в силу того же бегства от культуры, непонятным образом возненавидевший Шекспира, здесь действует типично шекспировским методом, нагромождением гнусностей и кровавых ужасов. Но последняя, финальная и очень удавшаяся картина покаяния на «провалившейся свадьбе» с оттеснением на третьи роли агентов власти — удалась блистательно.

Полно глубокого символического смысла то, что голос Божий здесь представлен заикой Акимом, «медленноречивым и гугнивым». Словно из глубины веков опять заговорил «божественным покровен мраком, медленноречивый

Моисей». Проповедь Слова Божия, а тем более вещание от имени Божьего, не вяжется с человеческим красноречием, которое здесь народ со своим беспощадным юмором издевательски прозвал «облакат, нанятая совесть, бесструнная балалайка»... Вся пьеса по-настоящему, по-мужицки корява, движется, словно через пень да колоду, как мужицкая телега по русским непроходным дорогам. И все пахнет дымом курной избы и пролитой человеческой кровью.

Это тем более страшно, что убит младенец — кстати сказать, любимая тема Достоевского с его «слезинкой ребенка»! Но здесь эта слезинка превратилась в кровавую лужу, посреди которой валяется раздавленное между досками младенческое тело.

«Страшна правда дел человеческих и Божиих!» и не учитываема бездна человеческих грехов призывающих «бездну» Божьего милосердия. Ее и уловил гугнивый Аким, один торжествовавший среди всеобщего панического недоумения и рушившегося под напором духовных волн покаяния, свадебного пира.

С первых же шагов своего литературного поприща, которое так великолепно началось «Детством и Отрочеством», Толстой напитал и свою душу и своих читателей дивным образом святой Руси — образом юродивого Гриши. Собственно говоря, это и есть основная тема души Толстого, особенно если принять во внимание, что впечатления детства самые сильные и неизгладимые. Мы и будем рассматривать все это, что говорил и писал Толстой, так же как и все его поступки, вплоть до последнего бегства именно КАК СТРАННЫЕ, ДЛЯ РАЗУМА НЕОБЪЯСНИМЫЕ, НО ВЕЩИЕ ПОСТУПКИ ЮРОДИВОГО ВО ХРИСТЕ.

Ибо написано: «Погублю мудрых мудрецов, и разум разумных отвергну». (Исаия 29, 14).

«Где мудрец? Где книжник? Где совопросник века сего? Не обратил ли Бог мудрых мира сего в безумие? (1 Кор. I, 19-20).

Ибо когда мир своей мудростью не познал Бога в премудрости Божией, то благоугодно было Богу юродством проповеди спасти верующих» (1 Кор. 1, 21).

Надо понимать, каким образом это трудно приемлемое для человеческой гордыни речение апостола язычников, подкрепляющего свою проповедь текстами из «пятого еван-

гелиста» — прор. Исаии, может быть и должно быть приложено к Толстому. Не забудем, что во времена Толстого, т. е. на всем протяжении XIX века, с захватом начала XX, идолом-богом, которому молились все и к которому стремились «приспособить» и христианство, была цивилизация. Цивилизация со всеми сюда привходящими обстоятельствами и ее миросозерцательным базисом, так называемой точной наукой и позитивной синтетической философией, сделалась настоящим молохом, которому приносились в огромном изобилии человеческие жертвы. Речь здесь идет не только о войнах, которые принимались, так сказать, с чистой совестью и тоже во имя цивилизации. Бисмарк мог, не тревожа ничьих сознаний, а только возбуждая политическую полемику, произнести свой знаменитый афоризм: «великие вопросы времени будут решаться не речами и голосованиями, а железом и кровью.» Кажется, только один Тютчев и запротестовал против этого в своем известном стихотворении, где он призывал к закону любви в международных отношениях. Это был настоящий ад юродивости, кстати, очень пришедшийся по душе Л. Н. Толстому. Думается, что одна из причин обожания Толстым Тютчева лежит, между прочим, и здесь. Впрочем, они ухитрялись сочетать и то и другое, т. е. речи и голосования с железом и кровью.

При всем том продолжали себя считать «христианами», а на пропаганду мира и любви смотрели попросту, как на нечто до крайности субверсивное и вредное. По выражению В. В. Розанова, христианство превратилось в риторику, которую никто не принимал всерьез, за исключением, конечно, отдельных очень немногих святых. Принял христианство всерьез и Л. Н. Толстой. Здесь надо искать подлинных истоков его юродивости, его опрощенства и всего того, что было как бы перчаткой, вызовом, брошенным дехристианизируемому и обезбоживаемому миру... Здесь и возникли те странности, недоразумения и прямые нелепости, которые случайно связали Толстого с его идеологически лютейшими врагами — «светлыми личностями», т. е. безбожно материалистической интеллигенцией социалистически-коммунистического толка. Мы здесь оставим всякую политику в стороне, так же, как отказался от нее и Толстой, наряду с «благами цивилизации». Мы рассмотрим здесь только трагедию религиозного сознания Толстого, следствием которого было не только превращение Толстого в юродивого и его нелепая и несуществующая, иллюзорная связь со «светлыми личностями», но также

и его временное еретичество и уход из Церкви, ответившей ему отлучением.

Л. Н. Толстой, несомненно, переживал эмпирическую Церковь как включенную в круг процессов, создавших цивилизацию с ее роковыми итогами — войнами и революциями. На науку и искусство он смотрел так же...

Отсюда вид нигилистического опрощенства, которое о. Георгий Флоровский остроумно и ядовито наименовал «робинзонадой». Но именно в критике этого автора больше остроумия и яда, чем правды и стремления постигнуть внутреннюю трагедию Л. Н. Толстого. Не любивший и отвергавший «толстовство» Н. Бердяев, однако, все же стремился понять его и до некоторой степени, и в должной мере понял, особенно во всем, что касается проблемы «непротивления злу», о которую споткнулся и так больно расшибся и Толстой, и все его «общество». В силу ряда причин эта тема заслонила от него большинство других, столь важных для души человека, тем христианской философии и морали. Это, между прочим, объясняется неподвижными свойствами ума Толстого, хотя и очень большого и честного, но негибкого, одностороннего и не прошедшего в свое время нужной школы и техники мышления, столь необходимой для решения этой сложной и деликатной совокупности проблем. Однако нельзя преувеличивать предполагаемого «невежества» Толстого. Он был очень образован, знал в совершенстве три языка, помимо русского, и, читая всю жизнь, приобрел очень большой запас сведений. Во вторую половину своей жизни овладел греческим языком и элементами еврейского. Вкусы его в области литературы и поэзии были тоже очень тонки, хотя не без некоторых странностей и аномалий (Шекспир). Его тонкая оценка Фета и Тютчева и влечение к ним говорят за себя.

Трагедия Л. Н. Толстого ЕСТЬ ТРАГЕДИЯ РУССКОГО МОРАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ, ИМЕННО ТА ЕГО ОСОБЕННОСТЬ, КОТОРУЮ МОЖНО НАЗВАТЬ МОНИЗМОМ МОРАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ, которая сближает его с СОКРАТОМ, так же, как и с вышедшими из Сократа — КИНИКАМИ.

«Новый Антисфен» — Толстой, он же и «новый Сократ» подобно своим древним предшественникам, во главу угла поставил логику и мораль. Можно даже сказать, что против Молоха цивилизации выставил он Молоха рациональной морали, которой тоже принес все в жертву, вплоть до

идеи Воскресения, чем совершенно обесплодил свое христианство да и сделал бессмысленными жертвы, приносимые ради него.

Однако, было еще два других жутких и болезненно истязавших и подгоняющих Толстого в его вечном бегстве бича: то были СТРАХ СМЕРТИ и СТРАХ ПЛОТИ.

На основе всего этого психо-пневматического базиса у Толстого сложилось уже довольно рано и все сгущалось и крепчало ВПОЛНЕ ПЕССИМИСТИЧЕСКОЕ МИРОСОЗЕРЦАНИЕ. Из него понятно влечение Толстого к Шопенгауэру и к буддизму, равно как и к Канту, ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИ как будто это миросозерцание обносновывавшему. Отсюда также понятно и влечение Л. Толстого к поэзии и к личности шопенгауэрианца Фета. Тютчев, которого Толстой ценил и любил не менее Фета, тоже мог только укреплять Толстого в его пессимистической установке. Христианство и вообще «религия в пределах одного только разума», к которым Толстой пришел, несомненно, не без влияния — и очень сильного — Канта и Шопенгауэра, христианство без тайны, без таинств и без воскресения, было для Толстого только лишним аргументом — может быть, внутренним и подсознательным, в пользу ужасов и тщеты мира. Словно впереди черная бездна и ничего больше. Тогда к чему все самые блистательные достижения культуры, если от всего этого не останется ровно ничего, особенно если Христос, который для Толстого был таким же «Ведущим образом», как и для Достоевского, но для Толстого был распят, похоронен и истлел во гробу, оставив после себя лишь благую память в качестве «пострадавшего за убеждения» великого мудреца и праведника, о божественности Которого, в крайнем случае, можно было лишь говорить в метафорическом и комплементарном тоне, а учению Которого надо было следовать, как мудрсйшсму предписанию житейского благоразумия. Для Достоевского ведущий образ Христа был в то же время и образ Сына Божия, воскресшего, победившего мир и смерть, учение Которого и все существо излучало бессмертие и благодатные силы. Конечно, при таких установках Толстой мог быть только пессимистом, а Достоевский, несмотря на всю остроту видений зла и злых сил мира, сделался проповедником церковного христианства, как учения благодатного, побеждающего смерть и все силы зла.

Для Толстого художественным адекватным изображением Христа были тягостные, для нас кощунственные и

в сущности очень мало талантливые (чтобы не сказать вовсе бездарные), малевания «художника» Ге.

Для Достоевского вообще адекватных картин быть не могло, а существовала только церковная иконография.

При таких фундаментальных различиях остается удивляться тому, что между обоими вершинами русского романа, не возникло той самой борьбы не на жизнь, а на смерть, которая возникла между Толстым и Вл. Соловьевым. Это тем более удивительно, что Достоевский в молодости был яростным атеистом в стиле Белинского, а Вл. Соловьев так даже кощунственно надругался над иконами и повыбрасывал их из своей комнаты. Любопытно, что у самого Толстого периода воинствующего атеизма не было, но зато он заменился периодом, очень долговременным, воинствующей антицерковности, рационалистического подхода к религии в стиле Канта и того самого надругательства над чудесами и таинствами, которые мы также вычитываем у Канта. Разница та, что у Канта, как у человека совершенно бездарного в литературном отношении, получалось скучно, тягуче, — нудно по-профессорски, а у Толстого, как у гениального писателя, была кусательная злость.

К этому надо присоединить, однако, чтобы быть справедливым, что у Вл. Соловьева было и личное нерасположение к Толстому, так называемая идиосинкразия. Иначе как же могло случиться, что наш великий философ простил Канту то, чего он никак не хотел простить Толстому. Удивительно также и то, что Толстой и Достоевский очень любили друг друга, не говоря уже о том, что лучший критический очерк о Л. Толстом — разбор «Анны Карениной» — принадлежит перу Достоевского. Чрезвычайно почитал Толстой также гениального философа Н. Ф. Федорова, человека строго церковного и консервативного уклада, хотя и небывалых за всю историю человечества мыслей и проектов. Толстой поклонялся Федорову, как великому праведнику, Федоров едва только терпел Толстого. Наконец, такой консервативный и строго церковный мыслитель, как Константин Леонтьев, очень любил Толстого как писателя и посвятил ему блестящую книгу под заглавием «Анализ, Стиль и Веяние».

Наконец, требует объяснения и тот факт, что некоторые русские социалисты и коммунисты тяготели к Толстому, несмотря на то, что Толстой их считал чем-то худшим, чем банда разбойников. Несмотря на полное отри-

цание Толстым права и государства, по-видимому, если бы пришлось выбирать между дореволюционной Россией и коммунистической СССР, он без сомнения выбрал бы первое — к тому же это соответствовало бы его органическим вкусам, привычкам, а также тому, что он, в сущности, всегда оставался Гранд Синьором, большим русским барином, аристократом, даже когда ходил босиком, подпоясавшись ремешком, когда пахал, косил или тачал сапоги для своих мужиков. Кстати сказать, такое зрелище для коммунистов — «раскулачивателей» и жестоких ненавистников крестьянского уклада жизни, конечно, невыносимо, невыносимо — какие бы лицемерно постно «благочестивые» физиономии они ни строили по поводу Толстого. Но и этот факт, что они остановились в почтительной позе перед яснополянским отшельником, хотя некоторое время и вывозили его сочинения по указу индекса 1923 года на свалку и на фабрику бумажной массы — все же требует объяснения.

Объяснение может быть только одно: Толстой обладал чрезвычайно авторитетной моральной духовностью. Не вступал ни в какие сделки с западным культом наслаждения, а со своей собственной, многогрешной плотью боролся как мог, как со злом, хотя и падал на каждом шагу. Сверх того, Толстой, как великая моральная величина, не знал лицемерия, ненавидел его и обличал, где мог и как мог, хотя при этом тоже иногда впадал впросак, по причине узости своего кругозора, стиснутого шорами рационализма и сектантского духа.

Однако атмосфера православной культуры, которой он дышал с самого детства, где-то в неисследуемых глубинах его духа продолжала жить, тревожить его, просить выхода на дневную поверхность, что собственно говоря уже готово было произойти и уже произошло к моменту его бегства и кончины, словом всего того, что И. А. Бунин так удачно назвал «освобождением Толстого». Здесь, конечно, имеется в виду освобождение бессмертного духа яснополянского художника из уз его многогрешной плоти, которую он так искренне ненавидел и темным чарам которой продолжал покоряться.

Гранд синьор, именитый русский барин, помещик-аристократ, гениальнейший писатель, достойный занять место рядом с Гомером (которого он так любил и понимал) — и в то же время юродивый бегун, странник, какое удивительное, единственное и в своем роде абсолютно неповторимое, зрелище... если только не считать еще импера-

тора Александра I, им воспетого в «Войне и Мире», и превратившегося, согласно весьма правдоподобной легенде, в заросшего бородой старца Кузьмича.

Литературный первенец Толстого, нами уже упомянуный («Детство и Отрочество»), блещет этой характерной противоположностью: с одной стороны печальный молитвенник-праведник, выразитель глубин святой Руси, а с другой, Сонечка Валахина, красотка-девочка с миниатюрными ножками, предмет его первой любви с романтикой, слезами и безумной жадой жизни.

«В комнату вошел человек лет пятидесяти, с бледным, изрытым оспой, продолговатым лицом, длинными седыми волосами и редкой рыжеватой бородкой. Он был такого большого роста, что для того, чтобы пройти в двери, ему не только нужно было нагнуть голову, но и согнуться всем телом. На нем было надето что-то изорванное, похожее на кафтан и на подрясник, в руке он держал огромный посох.

Войдя в комнату, он из всех сил стукнул им по полу и, скривив брови и чрезмерно раскрыв рот, захохотал самым страшным неестественным образом. Он был крив на один глаз, и белый зрачок этого глаза прыгал беспрестанно и придавал его и без того некрасивому лицу еще более отвратительное выражение.

— Ага! попались! — закричал он, маленькими шажками подбегая к Володе, схватил его за голову и начал тщательно рассматривать его макушку, — потом с совершенно серьезным выражением отошел от него, подошел к столу и начал дуть под клеенку и крестить ее. — О-ох, жалко! О-оох, больно!.. Сердечные... улетят, — заговорил он потом дрожащим от слез голосом, с чувством всматриваясь в Володю, и стал утирать рукавом действительно падавшие слезы».

Эти символические действия святого расшифровываются сравнительно легко. Молодые люди должны были покинуть скоро отеческий дом для обучения в Москве, а мать их, женщина, несомненно, тоже святая, одна из тех типично русских святых матерей, которыми держится Св. Русь, должна была скоро умереть в жесточайших страданиях, хотя и была теперь совершенно здорова.

«Голос его был груб и хрипл, движения торопливы и неровны, речь бессмысленна и несвязна (он никогда не употреблял местоимений), но ударения так трогательны и

желтое уродливое лицо его принимало иногда такое откровенно печальное выражение, что, слушая его, нельзя было удержаться от какого-то смешанного чувства сожаления, страха и грусти».

Словом, перед нами как бы мужской эквивалент «Живых мощей» Тургенева и образ той Руси, которую Царь Небесный исходил благословляя.

«Это был юродивый и странник Гриша». Про него так же, как и про Того, Кому он следовал и Который тоже был Странником, не имущим где главы преклонить, надо было сказать словами пророка Исаии: «Род Его кто изъяснит? Ибо Он отторгнут от земли живых». (53, 8).

«Откуда был он? Кто были его родители? Что побудило его избрать странническую жизнь, какую он вел? — Никто не знал этого. Знаю только то, что он с пятнадцатого года стал известен как юродивый, который зиму и лето ходит босиком, посещает монастыри, дарит образочки тем, кого полюбит, и говорит загадочные слова, которые некоторые принимают за предсказания, что никто никогда не знал его в другом виде, что он изредка хаживал к бабушке, и что одни говорили, будто он несчастный сын богатых родителей и чистая душа, а другие — что он просто мужик и лентяй».

Сами собой напрашиваются здесь Евангельские слова о Том, Кому следовал Гриша:

«Многие из них говорили: Он одержим бесом и безумствует; что слушаете Его? Другие говорили: это слова не бесноватого; может ли бес отверзать очи слепым?» (Ио. 10. 20-21).

Здесь же придется сказать, может ли «мужик и лентяй» принять и поднять такой ужасающий подвиг, так молиться и предсказывать будущее?

На помещичьем дворе, куда по любви к хозяйке и ее детям зашел святой, его затравили собаками: там были у него враги, включая и отца семейства, человека «просвещенного», и конечно французской барской культуры, вольтерьянца. Собачьи зубы, чуть не разорвавшие истонченную плоть Гриши — вот награда за его любовь и предсказания.

«Гриша обедал в столовой, но за особенным столиком. Он не подымал глаз со своей тарелки, изредка вздыхал, делал страшные гримасы и говорил, как будто сам с собою: «жалко! улетела... улетит голубь в небо... ох, на могиле камень!» и т. п.

Увы, эти слова, пожалуй, и разгадывать было нечего до того они были ясны.

«Maman с утра была расстроена: присутствие, слова и поступки Гриши заметно усиливали в ней это расположение.

— Ах да, я было и забыла попросить тебя об одной вещи — сказала она, подавая отцу тарелку с супом.

— Что такое?

— Вели, пожалуйста, запирать своих страшных собак, а то они чуть не закусали бедного Гришу, когда он проходил по двору. Они этак и на детей могут броситься».

Услыхав, что речь идет о нем, Гриша повернулся к столу, стал показывать изорванные полы своей одежды и, пережевывая, приговаривать:

— Хотел, чтобы загрызли... Бог не попустил... Грех собаками травить! Большой грех! Не бей, большак... что бить? Бог простит... дни не такие.

— Что это он говорит? — спросил папа, пристально и строго рассматривая его. — Я ничего не понимаю.

— А я понимаю, — отвечала матушка, — он мне рассказывал, что какой-то охотник нарочно на него пускал собак, так он и говорит: «Хотел, чтобы загрызли, но Бог не попустил», и просит тебя, чтобы ты за это не наказывал его.

— А, вот что! — сказал папа. Почем же он знает, что я хочу наказывать этого охотника? Ты знаешь, я вообще не большой охотник до этих господ, — продолжал по-французски он, — но этот особенно мне не нравится и должен быть...

— Ах, не говори этого, мой друг, — прервала его матушка, как будто испугавшись чего-нибудь. — Почем ты знаешь?

— Кажется, я имел случай изучить эту породу людей. Их столько к тебе ходит, — все на один покрой. Вечно одна и та же история...

Видно было, что матушка на этот счет была совершенно другого мнения и не хотела спорить».

. . . .

— И прекрасно делают, — продолжал папа, отодвигая руку, — что таких людей сажают в полицию. Они приносят только ту пользу, что расстраивают и без того слабые нервы некоторых особ, — прибавил он с улыбкой, заметив, что этот разговор очень не нравился матушке, и подал ей пирожок.

— Я на это тебе только одно скажу: трудно поверить, чтобы человек, который, несмотря на свои шестьдесят лет, зиму и лето ходит босой и, не снимая, носит под платьем вериги в два пуда весом, и который не раз отказывался от предложений жить спокойно и на всем готовом, — трудно поверить, чтобы такой человек это делал только из лени. Насчет предсказаний, — прибавила она со вздохом и помолчав немного: ...я тебе рассказывала, кажется, как Кирюша день в день, час в час предсказал покойнику папеньке его кончину».

Далее сквозь обычный большой помещичий день с его занятиями и развлечениями — такие страшные вещи, что к ним можно применить слова Тютчева:

Как ведать? Быть может, есть в природе звуки,
Благоухания цвета и голоса,
Предвестники для нас последнего часа
И усладители последней нашей муки.

И ими-то судеб посланник роковой,
Когда сынов земли из жизни вызывает,
Как легкой тканью свой образ прикрывает,
Да утаит от вас приход ужасный свой.

Таким посланником на этот раз оказался юродивый Гриша. Скорбь его по поводу того, что должно случиться, ему, которому ведомы пути Божии, скорбь по поводу отъятия от малолетних детей их ангелоподобной матери беспредельна. Он и берет на себя иго молитвы с кровавыми слезами и с большим воплем по примеру Гефсиманской молитвы, чтобы, если возможно, миновала эта чаша уст матери. И как тогда, воля Божия оказалась непреклонной. Богу Отцу принадлежит назначать времена и сроки, а также их отменять или не отменять.

«Незадолго перед ужином, в комнату вошел Гриша. Он с самого того времени, как вошел в наш дом, не переставал вздыхать и плакать, что, по мнению тех, которые верили в его способность предсказывать, предвещало какую-нибудь беду нашему дому. Он стал прощаться и сказал, что завтра утром пойдет дальше. Я подмигнул Володе и вышел в дверь.

— Что?

— Если хотите посмотреть Гришины вериги, то пойдемте сейчас на мужской верх. Гриша спит во второй комнате, и в чулане прекрасно можно сидеть и мы все увидим.

— Отлично! Подожди здесь: я позову девочек.

Девочки выбежали и мы отправились наверх. Не без спора решили, кому первому войти в темный чулан, мы уселись и стали ждать.

Нам всем было жутко в темноте, мы жались один к другому и ничего не говорили. Почти вслед за нами тихими шагами вошел Гриша. В одной руке он держал свой посох, в другой — сальную свечу в медном подсвечнике. Мы не переводили дыхания.

— Господи Иисусе Христе! Мати Пресвятая Богородице! Отцу и Сыну и Святому Духу, вдыхая в себя воздух, твердил он с различными интонациями и сокращениями, свойственными только тем, которые часто повторяют эти слова.

С молитвой поставил он свой посох в угол и, осмотрев постель, он стал раздеваться. Распоясав свой старенький черненький кушак, он медленно снял изорванный нанковый зипун, тщательно сложил его и повесил на спинку стула. Лицо его теперь не выражало, как обыкновенно, торопливости и тупоумия; напротив, он был спокоен, задумчив и даже величав. Движения его были медленны и обдуманны.

Оставшись в одном белье, он тихо опустился на кровать, окрестил ее со всех сторон и, как видно было, с усилием (потому что он поморщился) поправил под рубашкой вериги. Посидев немного и заботливо осмотрев прорванное в некоторых местах белье, он встал, с молитвой поднял свечу в уровень с киотом, в котором стояли несколько образов, перекрестился на них и перевернул свечу огнем вниз. Она с треском потухла.

В окна, обращенные на лес, ударяла почти полная луна. Длинная белая фигура юродивого с одной стороны была освещена бледными, серебристыми лучами месяца, с другой — черной тенью, которая вместе с тенями от рам падала на пол и стены и доставала до потолка. На дворе караульщик стучал в медную доску.

Сложив свои огромные руки на груди, опустив голову и беспрестанно тяжело вздыхая, Гриша молча стоял перед иконами, потом с трудом опустился на колени и стал молиться.

Сначала он тихо говорил известные молитвы, ударяя только на некоторые слова, потом повторил их, но громче и с большим воодушевлением.

Он начал говорить свои слова, с заметным усилием стараясь выражаться по-славянски. Слова его были

нескладны, но трогательны. Он молился о всех благодетелях своих (так он называл тех, которые принимали его), в том числе о матушке, о нас. Молился о себе, просил чтобы Бог простил ему тяжкие грехи и твердил: «Боже, прости врагам моим!». Кряхтя поднимался и, повторяя еще и несмотря на тяжесть вериг, которые издавали сухой резкий звук, ударяясь о землю.

. . . .

Вместо веселия и смеха, на которые я рассчитывал, входя в чулан, я чувствовал дрожь и замирание сердца.

Долго еще находился Гриша в этом положении религиозного восторга, импровизировал молитвы. То твердил он несколько раз сряду: ГОСПОДИ ПОМИЛУЙ, но каждый раз с новой силой и выражением. То говорил он: ПРОСТИ МЯ, ГОСПОДИ, НАУЧИ МЯ, ЧТО ТВОРИТИ... НАУЧИ МЯ, ЧТО ТВОРИТИ, ГОСПОДИ! с таким выражением, как будто ожидал сейчас же ответа на свои слова: то слышны были одни жалобные рыдания... Он приподнялся на колени, сложил руки на груди и замолк. Я потихоньку высунул голову из двери и не переводил дыхания. Гриша не шевелился, из груди его вырывались тяжелые вздохи. В мутном зрачке его кривого глаза, освещенного луною, остановилась слеза.

— Да будет воля Твоя! — вскричал но вдруг с непередаваемым выражением, упал лбом на землю и зарыдал как ребенок».

Сознавал ли присутствовавший Николенька Иртеньев (от имени которого ведется рассказ, псевдоним Толстого, конечно), что в эти минуты решалась земная судьба его матери и что на просьбы об отмене смертного часа Бог ответил отрицательно? В подсознании, может быть, и сознавал.

Странно только то, что здесь святой молится об отвращении неотвратимого и назначенного к исполнению волей Божией теми же словами, что будущий убийца Раскольников молился о том, чтобы миновать ему путь злодея, проливающего невинную кровь. Здесь есть над чем поразмыслить.

Далее, Толстой поет настоящий гимн юродивому Грише. Это — слова, идущие из самых глубин распаленного любовью к подвижнику сердца. Угаснуть они не могут никогда. Это вечный дар Божий, который Толстой пронес

через всю жизнь, как сокровище, полученное в детстве от Бога.

«Много воды утекло с тех пор, много воспоминаний о былом потеряли для меня значение и стали смутными мечтаниями, даже и странник Гриша давно окончил свое последнее странствование; но впечатление, которое он произвел на меня, и чувство, которое возбудил, никогда не умрут в моей памяти.

О, великий христианин Гриша! Твоя вера была так сильна, что ты чувствовал близость Бога, твоя любовь так велика, что слова сами собой лились из уст твоих, ты их не проверял рассудком... И какую высокую хвалу ты принес Его величию, когда, не находя слов, в слезах повалился на землю!..».

Предчувствия, слезы и моления святого вскоре и оправдались. В отсутствие мужа и детей, совершенно как будто здоровая их мать на переправе случайно простудилась и стала умирать в агонии мучительного и продолжительного недуга. Вот отрывок ее письма; он важен по той причине, что своим содержанием глубокой веры и чувства бессмертия и тайноприсутствия души в нем, вполне соответствуют той же пламенной вере Гриши, с которым небесной любовью связана была отходящая:

«Я одно знаю, что мне больше не вставать с постели. Не теряй ни одной минуты, приезжай сейчас же и привози детей. Может быть, я успею еще раз обнять тебя и благословить их: это мое последнее желание. Я знаю, какой ужасный удар наношу тебе, но все равно, рано или поздно, от меня или от других ты получил бы его; постараемся же с твердостью и надеждою на милосердие Божие перенести это несчастие, покоримся воле Его.

Не думай, чтобы то, что я пишу, было бредом больного воображения; напротив, мысли мои чрезвычайно ясны в эту минуту, и я совершенно спокойна.

Не утешай же себя напрасно надеждой, чтобы это были ложные, неясные предчувствия боязливой души. Нет, я чувствую, я знаю и знаю ПОТОМУ, ЧТО БОГУ БЫЛО УГОДНО ОТКРЫТЬ МНЕ ЭТО — мне осталось жить очень недолго».

Далее следуют удивительные слова, где откровение, связанное с близкой кончиной, о бессмертии души в любви, о том, что, выражаясь словами Вл. Соловьева: «Не погибнет то, что раз в душе зажглось».

— Одна из важнейших философско-метафизических проблем выражена с такой ясностью, с какой выражался готовящийся к смертной казни Сократ. Да это по существу и есть подготовка к смертной казни, и все мы — приговоренные, которые должны ожидать, что каждую секунду войдут таинственные свидетели и ангел смерти. Только некоторым дана особая благодать знать, когда это будет.

«Кончится ли вместе с жизнью моя любовь к тебе и детям? Я ПОНЯЛА, ЧТО ЭТО НЕВОЗМОЖНО. Я слишком сильно чувствую в эту минуту, чтобы думать, что это чувство, без которого я не могу понять существования, могло бы когда-нибудь уничтожиться. ДУША МОЯ НЕ МОЖЕТ СУЩЕСТВОВАТЬ БЕЗ ЛЮБВИ К ВАМ, А Я ЗНАЮ, ЧТО ОНА БУДЕТ СУЩЕСТВОВАТЬ ВЕЧНО, УЖЕ ПО ОДНОМУ ТОМУ, ЧТО ТАКОЕ ЧУВСТВО, КАК МОЯ ЛЮБОВЬ, НЕ МОГЛО БЫ ВОЗНИКНУТЬ, ЕСЛИ БЫ ОНО ДОЛЖНО БЫЛО КОГДА-НИБУДЬ ПРЕКРАТИТЬСЯ».

Тема здесь поставленная может служить в качестве вдохновительного стимула для целой огромной теории бессмертия души. Но здесь речь идет не о теории и даже не о самых твердых убеждениях.

Перед нами ФАКТ БЕССМЕРТИЯ ДУШИ, манифестирующийся через ЛЮБОВЬ и на ЛЮБВИ ОСНОВАННЫЙ. Любовь же согласно св. Апостолу Павлу:

«Никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут и знание упразднится. Ибо мы отчасти знаем и отчасти пророчествуем, когда же настанет совершенное, тогда то, что отчасти, прекратится» (I Кор. 13, 8-10).

Здесь литературное повествование гениального писателя, едва начинающего свое поприще, превращается в гениальный пересказ св. Писания — Слова Божия.

«Меня не будет с вами; но я твердо уверена, что любовь моя никогда не оставит вас, и эта мысль так отрадна для моего сердца, что я спокойно и без страха ожидаю приближающейся смерти».

Здесь уже в муках агонии и сквозь ее мрак и ужасы пробиваются потусторонние лучи вечного блаженства, присущего любви, имманентного ей. Это блаженство связано и с переживанием особого мистического покоя, которое Церковь именует «во блаженном успении вечный покой».

«Я спокойна и Богу известно, что ВСЕГДА СМОТРЕЛА И СМОТРЮ НА СМЕРТЬ, КАК НА ПЕРЕХОД В ЖИЗНЬ ЛУЧШУЮ. Но отчего же слезы давят меня? Зачем лишать детей любимой матери? Зачем наносить тебе такой тяжелый неожиданный удар? Зачем мне умирать, когда ваша любовь делала для меня жизнь беспредельно счастливой?» Отходящая в Боге вопиет к Нему и Иовлевы вопрошания, которые, как нам известно из самой книги Иова, т. е. из св. Писания, Богу угодны. Бог на них дает ответ, но только тогда, когда человек окончательно созрел или же уже перешел туда, где глаголят особыми, адекватными для темы языками, или же, что еще больше, где превзойдены все языки и все речения. Все это заключено в благородно смиренном склонении перед волей Божией. Отходящая вместе с пророчествовавшим о ее близкой кончине Гришей повторяет слова молитвы Господней: «Да будет Его святая воля»...

«Я не могу писать больше от слез. Может быть, я не увижу тебя. Благодарю же тебя, мой бесценный друг, за все счастье, которым ты окружил меня в этой жизни. Я ТАМ БУДУ ПРОСИТЬ БОГА, ЧТОБЫ ОН НАГРАДИЛ ТЕБЯ. Прощай, милый друг, помни, что меня не будет, но любовь моя никогда и нигде не оставит тебя».

Слезы, которые проливает умирающая, это те драгоценные перед Богом слезы, которые именуются церковью слезами умиления, ибо ни отчаянию, ни мраку здесь нет места. Здесь есть беспредельное страдание. Страдание это воистину ужасно, и автор, предвосхищая будущую смерть Ивана Ильича, раскрывает последние мучения агонии, не щадя ни себя, ни читателей. Да и какая же может быть «пощада», когда подлинная философская мудрость заключается, согласно Платону, в приготовлении нас к смерти и в заблаговременном прохождении мук агонии, хотя бы в самом облеченном виде серьезного чтения и углубленного размышления. Нет, здесь не может быть места никаким послаблениям и никакому, так называемому, пагубному презренному и безбожному «интеллектуальному комфорту». Никакого комфортабельного креста не существует. Кубок с цикутой есть кубок с цикутой, крест, гвозди и копие — суть крест, гвозди и копие: Иудино лобзание и 30 сребряников, суть Иудино лобзание и 30 сребряников. Никаких смягчений, никаких «педагогик», никаких закругленных углов и концов. Ужасы эти «смягчаются» только любовью тех душ, которые

способны любить, понимая под этим словом совсем не то, что понимает под этим толпа... и толпою выделенные лжеучители.

«Когда я потом спрашивал у Наталии Савишны о последних минутах матушки: вот, что она мне сказала:

«Когда вас увели, она еще долго металась, моя голубушка, точно вот здесь ее давило что-то. Потом спустила головку с подушек и задремала так тихо, спокойно, точно ангел небесный. Только я вышла посмотреть, что питье не несут, — прихожу, а уже она, моя серречная, все вокруг себя раскидала и все манит к себе вашего папеньку, тот нагнется к ней, а уж сил, видно, не достает сказать, что хотелось. Только откроет губки и опять начнет охать: «Боже мой! Господи! Детей! Детей!». Я хотела было за вами бежать, да Иван Васильевич остановил, говорит: Это хуже встревожит ее, лучше не надо. После уж только поднимет ручку и опять опустит, и что она этим хотела, Бог ее знает. Я так думаю, что это она вас заочно благословляла; да видно не привел ее Господь, перед последним концом, взглянуть на своих деточек. Потом она приподнялась, моя голубушка, сделала вот так ручки и вдруг заговорила, да таким голосом, что я и вспомнить не могу: «Матерь Божия, не оставь их»... Тут уж боль подступила ей под самое сердце. По глазам видно было, что ужасно мучилась, бедняжка; упала на подушки, ухватилась зубами за простыню, а слезы-то, мой батюшка, так и текут».

— Ну, а потом? — спросил я тотчас.

Наталия Савишна не могла больше говорить: она отвернулась и горько заплакала... — Maman скончалась в ужасных страданиях».

Тема эта больше никогда не оставит Толстого и будет именно в своих ужасах все больше и больше нарастать, пока, наконец, он, возросший как художник, но ослабевший в вере, не потеряет ее и не превратится в отчаявшегося от лютейших духовных страданий гениального пессимиста-нигилиста. Это же тема, как взвившийся под самое небо на страшном бледном коне всадник смерти, погонит его умирать на занесенной снегом и заброшенной одинокой маленькой русской станции, где к нему, сущему в последних мучениях, не допустят по принципиальным соображениям духовников, которых жаждала его душа так же, как изображенная им на заре его творчества умирающая мать жаждала последнего видения своих детей, но глупые и толстокожие «Иваны Васильевичи»

не допустили последнего утешения ни тут, ни там. Последним утешением теперь, оказывается, то, что произошло приобщением к безутешным мукам Христа, от Которого временно отвернулся и сам Отец.

Основная тема Толстого поистине ужасна. Это смерть во всей ее наготе и во всех ее ужасах, которые никак и никогда не могут быть подвергнуты ни смягчению, ни умалению. И это обстоятельство делает случай «ереси Толстого» совершенно особым случаем. Тот, кто отнесется к этой страшной тайне обреченности гения Толстого легкомысленно, подвергнется зараз трем обвинениям: по легкомыслию, по окамененному нечувствию и по духовной бездарности.

По мере того, как ужасы смерти все больше и больше будут овладевать творческим воображением Толстого, сближая его в этом отношении с гением Чайковского, все другие темы, которые окажутся побочными или сопутствующими, будут тяготеть к этому центральному черному солнцу, от которого сами почернеют и уйдут в безнадежный туман и в мрак.

Так, например, в «Анне Карениной», в лучшем романе мира, произойдет как бы возврат к законничеству Ветхого Завета, что сказывается уже и в выборе эпиграфа «мне отмщение и аз воздам»... Согласно этому законническому принципу, жена, взятая в прелюбодеянии, должна претерпеть казнь через побиение камнями, через лапидацию. Толстой словно забывает историю жены, взятой в прелюбодеянии и отпущенной Господом со словами: «И Я не осуждаю тебя. Иди и впредь не греши» (Ио. 8, 11). Но в XIX веке лапидацией, и тем более за такой грех, который-то и грехом не почитался, а лишь светским неприличием, (если только не был удачно скрыт), не карают. Толстой распорядился иначе и, доведя свою Анну, которую любил искренне и хотел спасти, бросает под колеса поезда.

Это уже возвращение не только к карающему закону возмездия, столь любезного Канту, но и просто к древней трагедии Рока. Где нет Креста, там господствует Рок.

Рок — тема удивительно удобная для музыкальной разработки, и Толстой, всегда бывший чрезвычайно чувствительным к музыке, потрясаемый трагической музой Чайковского, сообщил своему лучшему роману совершенно музыкальную структуру, с господством того, что получило специальное наименование «Монотематизма». Это типичное создание музыки XIX века, изобретение чего

принадлежит Францу Листу. Большинство крупных произведений Листа — монотематичны. Чайковский в своих трех последних симфониях и в своем «Трио на смерть великого артиста» тоже прибег к этому приему.

У Толстого монотемой является кошмар Анны Карениной, преследующей ее через весь роман. Это — склонившийся мужичок, работающий в железе и произносящий непонятные, но чрезвычайно жуткие, грозно-звучащие французские слова, в которых чувствуется роковой намек: "Il faut le battre, le broyer, le petrir...". Его нужно бить, его нужно раздробить, его нужно месить. Лишь в конце романа-трагедии, при развязке, когда колеса поезда бьют, дробят и месят тело Анны, раскрывается, расшифровывается этот символ.

С точки зрения техники выполнения, совершенства ведения повествования, запутывания и распутывания роковых узлов, сочетания судеб многих лиц, контрапунктического сплетения жизненных путей многих лиц, «Анна Каренина» представляет собою верх совершенства. Восторг Достоевского по этому поводу в его знаменитой статье вполне оправдан. К тому же надо прибавить, что для мира, «лежащего во зле», подобного рода его трагические отображения даются гораздо легче и естественнее, чем так называемые «счастливые концы». Это только бессмысленным и бездарным авторам американских фильмов кажется, что счастливые концы так легко конструировать. Наоборот, тот факт, что еще ни один счастливый конец не удался в литературе романов, показывает нам, что здесь мы сталкиваемся с абсолютно непреодолеваемыми внутренними затруднениями. Паскаль, которого так любят все русские, и особенно Толстой, в одном из своих блестящих афоризмов показал, почему это так:

«Конец всегда кровавый, как бы ни было блестяще все остальное. И вот на голову сыплется земля — и навсегда».

Христианин только чает счастливого конца и потому для него смерть, по выражению Ламартина, есть лишь «первая торжественная нота» для грандиозной потусторонней пьесы. Счастливый конец может быть только по ту сторону. Мы все же знаем — это загробная судьба святых и праведников.

Надо быть справедливым, приближаясь к своему пределу, Толстой жадно стал устремлять свои взоры именно в эту область — и был награжден в своем усердии и в своей начинающейся вере. Большой роман был и исчер-

пан. После «Войны и Мира», «Анны Карениной», «Семейного Счастья» и неудачного «Воскресения», (которого претенциозное название только подчеркивает финальную неудачу, несмотря на множество восхитительных деталей), идти в этом направлении дальше было невозможно — во всяком случае, для Толстого. Он переходит к стилю мелких, более или менее мелких или среднего размера произведений, большей частью в народном духе и стиле, или же к театрально драматическому жанру. Всюду его ждет полная литературная удача и успех. «Власть Тьмы», эта гениальная вариация, как мы уже сказали, на «Преступление и Наказание» Достоевского, несомненно, произведение с «счастливым», в мистико-трансцендентном смысле концом: дух тьмы побежден покаянием виновного и царство сатаны рассеяно добровольным восшествием преступника на Крест Спасителя и рядом со Спасителем. Несмотря на мрачнейшее содержание и несносную фатальную тоску, которыми пропитан «Живой Труп» (чего стоит одно название!) слушатель уходит из театра не только потрясенный, но еще и очищенный — ибо все здесь происходит действительно по Аристотелю — «через страх и сострадание идут к очищению от подобного рода страстей», к тому же самоубийство Феди Протасова, есть самоубийство только по форме, а не по содержанию. По содержанию — это добровольное мученичество. Вообще «Живой Труп» одна из гениальнейших трагедий в мире, особенно если ее сыграть по-настоящему и умело провести все бытовые детали, типичные для русского характера.

Но дальше, такие среднего или мелкого размера произведения, как «Хозяин и Работник», «Корней Васильев», «Чем Люди Живы», «Три Старца» и др. представляют в своем роде литературно-идеологическое совершенство. К тому же это настоящие произведения подлинно христианского духа и, даже, с проведением в них некоторых важнейших особенностей церковной христианской догматики: напр., учение об Ангелах в «Чем Люди Живы»; учение о Пресвятой Троице и «молитве» в «Трех Старцах»; о мистическом значении прощения или не прощения обид — «Корней Васильев»; о покаянии и о его положительных эффектах в загробной жизни — «Хозяин и Работник».

Всесторонняя доброкачественность этих безупречно христианских произведений как бы гарантируется восторженным отзывом о них Константина Леонтьева (этюд под заглавием «Анализ, Стиль и Веяние»). Апробация Кон-

стантина Леонтьева, этого сурового и требовательного византика-церковника и превосходнейшего стилиста, совсем еще не оцененного, есть своего рода католическое «НИГИЛЬ ОБСТАТ» на указанных произведениях Толстого.

Все повествование «Хозяина и Работника» вправлено в рамки жуткого, характерного и классического русского пейзажа, в разыгравшуюся метель-пургу. Надо заметить, что эта тема вдохновила, кажется, решительно всех больших русских писателей: Пушкина, Аксакова, Толстого, Лескова, Чехова, Бунина... и не удивительно вполне соответствующие трагизму бескрайности русского Апейрона, чего-то такого, в чем можно уловить и рок, и судьбу, и древний родимый хаос и перст судеб Божиих. Лист вдохновился этой темой в своем гениальном этюде высшей трудности си бемоль минор. Следуя методу «Крейцеровой Сонаты» Толстого, не мешало бы до прочтения «Хозяина и Работника» или после прочтения, выслушать или самому сыграть этот изумительный этюд.

Как мы уже указали, здесь выявлена мистическая связь господина и слуги. Вначале, в силу господства греха и «власти тьмы», «господин» давит и уничтожает слугу. В конце роли добровольно меняются. «Господин» берет на себя крест мучительной смерти через замерзание, согревает слугу, кладет за него свою душу, делается слугой своего слуги и в покаянном восторге, в покаянных слезах, с радостью отходит к Господу, под вой замораживающей его метели. В этом произведении все полно совершенства: портреты действующих лиц, их внешние и внутренние биографии и пейзаж, постепенное нарастание страха заблудившихся путников — страха, переходящего в смертный ужас, роковая бесплодность вырваться из железных цепей необходимости, наконец, покаяние и уход к Богу Живому, сладость положения души своей за друга своего и смиренное стояние перед последней тайной, приятие народно благочестивого церковного отношения к смерти — все это делает повесть «Хозяин и Работник» одновременно и славой русского национального искусства, и одним из величайших произведений христианского гения, пришедшего к своей теме и к ее разработке не извне, а изнутри...

Можно даже сказать, что этот псалом есть как бы внутренний голос, леймотив, лейтгармония всей повести «Хозяин и Работник». Да и то, что поет душа отходящего хозяина, отходящая к своему вечному Хозяину, все это перифразы знаменитого псалма:

Из глубины взываю к Тебе Господи!
Господи! Услышь голос мой. Да будут уши Твои
внимательны к голосу молений моих.
Если Ты, Господи, будешь замечать беззакония, —
Господи! кто устоит?
Но у Тебя прощение, да благоговеют пред Тобою.
Надеюсь на Господа, надеется душа моя.
На слово Его уповаю.
Душа моя ожидает Господа
более, нежели стражи утра,
(Пс. 129, 1-6).

Вот что видится замерзающему и покрывшему собой Никиту, Василию Андреевичу: «И вдруг, радость совершается; приходит тот, кого он ждал и это уже не Иван Матвеевич, становой, а кто-то другой, но тот самый кого он ждет. Он пришел и зовет его, и этот, тот, кто зовет его... тот самый который кликнул его и велел ему лечь на Никиту. И Василий Андреевич рад, что это тот, кто пришел за ним. «Иду!», кричит он радостно, и крик этот будит его. И он просыпается, но просыпается совсем уже не тем каким уснул. Он хочет встать и не может, хочет двинуть рукой — не может, ногой — тоже не может. Хочет повернуть головой — и того не может. И он удивляется, но нисколько не огорчается этим. Он понимает, что это смерть и нисколько не огорчается и этим. И он вспоминает, что Никита лежит под ним и, что он угрелся и жив, и ему кажется, что он Никита, а Никита — он, и что жизнь его не в нем самом, а в Никите. Он напрягает слух и слышит дыхание, даже слабый храп Никиты. «Жив Никита, значит жив я», — с торжеством говорит он себе.

И он вспоминает про деньги, про лавку, дом, покупки, продажи и миллионы Мироновых. Ему трудно понять, зачем этот человек, которого звали Василием Брехуновым, занимался всем тем, чем он занимался. «Что ж, ведь он не знал, в чем дело, думает он про Василия Брехунова. — Не знал, так теперь я знаю. Теперь уже без ошибки. ТЕПЕРЬ ЗНАЮ». И опять слышит он зов того, кто уже окликал его. «Иду, иду!» — радостно, умиленно говорит все существо его. И он чувствует, что он свободен и ничто уж больше не держит его. И больше уже ничего не видел и не слышал и не чувствовал в этом мире Василий Андреевич.

«Кругом все так же курило. Те же вихри снега крути-

лись, засыпали шубу мертвого Василия Андреевича, и всего трясущегося Мухортого и чуть видные уже сани, и в глубине их лежащего под мертвым уже хозяином угревшегося Никиту».

Самым важным, всю жизнь от начала и до конца своей литературной деятельности, вопросом для Толстого был вопрос о тайне смерти, об отделении души от тела и о загробной судьбе, о загробном пути. Опыт, внутренний опыт, у Толстого был огромен — ибо только об этом одном он и думал всю свою жизнь. Этот опыт и привел его к самому порогу великой тайны и он поведал миру, что тайна кладущего живот свой за друга своего — есть великая светлая тайна, и что обетование Господа здесь непреложно.

Особенно характерен для всего произведения последний стих. Хозяин мучительно ожидает утра, метель засыпает их до верху. С величайшим трудом он отыскивает часы — ему кажется, что наступило утро, но это лишь невидимый месяц сквозь беспощадные снеговые тучи. Указание часов, как смертный приговор, ночь только еще началась. Проходит бесконечно мучительно ночь, целый день и еще целая ночь. Замерзает лошадь, замерзает покаявшийся и положивший свою душу хозяин и только на третий день, когда метель утихла и все уже было кончено, мужики открывают страшную гекатомбу. Все это тем более страшно и непостижимо, что путники замерзли в четверти версты от деревни, кружа все время вокруг какого-то жалкого, обдерганного метелью, кустика, который они все время за что-то принимали. Но путь их был совершенно иной и вел по другому направлению. Это направление гениальной силой указано автором повести. Заметим кстати, что в трагедию «Хозяин и Работник» органически вплетена и замерзающая молодая лошадь. Толстой любил животных настоящей отеческой любовью схимников и пустынников, сочувственно переживал их судьбу и даже написал целый лошадиный роман под названием «Холстомер».

Толстой не выносил жестокого, издевательского, унижающего человеческое достоинство, отношения к ближнему. Это приводило его в исступленную ярость, и он в таких случаях готов был даже на каррикатуру, пасквиль и оскорбление святынь. Этим тоже многое объясняется из заблуждений, ересей и предполагаемой субверсивной деятельности Толстого. Однако, на такие вещи надо смотреть

— особенно, если это касается еще гениальной натуры — не внешне и не формально, а изнутри. Это будет и в духе христианства и с этим мы не попадем в ту сеть недостойного отношения к гению, пусть иногда и заблуждающемуся, в чем так часто он был виноват.

«Люди — жалкий род, достойный слез и смеха».

Л. Н. Толстой, конечно, с формальной точки зрения еретик. Но, как очень хорошо показал гениальный А. С. Хомяков, есть два типа ересей: ереси ума и ереси поступков, моральные ереси. Они большей частью соответствуют друг другу и друг друга как бы замещают. Это очень интересная логико-морфологическая и аксиологическая тема. Например, если я держусь неправого мнения по вопросу о Пресвятой Троице, то эта ересь ума, будучи проецирована в мораль и в поступки, приведет к деяниям, противоположным любви. Я буду, так сказать, «проповедывать» неправое мнение о Пресвятой Троице, совершая дурные поступки и даже услаждаясь ими. Но и обратно: я могу сколько угодно держаться правильного мнения о Пресвятой Троице, быть формально ортодоксальным и даже преследовать других за неправоверие, но если я при этом совершаю поступки противные духу любви, которые есть сущность Троичного Божества, то я оказываюсь все же еретиком против догмата о единосущии Троичных Ипостасей, и вдобавок к этому еще и лицемером, осужденным самим воплотившимся Богом, второй Ипостасей Пресвятой Троицы, сказавшим: «не всякий, говорящий Мне: Господи, Господи... войдет в Царство Небесное, но исполняющий волю Отца Моего Небесного (Мф. 7, 21).»

Это явно направлено против ереси, отвергающей значение дел. Можно сказать, что Толстой был буквально одержим этой идеей, по существу вполне православной. Но так ею увлекся, свойственно своему страстному темпераменту, что она от него заслонила буквально все, превратилась в культ доброделания и даже, как мы сказали, в то, что можно было назвать «молохом морализма».

Как мы видим, в основе ереси Толстого лежит нечто в высшей степени почтенное и заслуживающее всяческого внимания уже по той причине, что вера без дел мертва и спастись одной верой никак невозможно. В сущности говоря, гармоническая совокупность доброделания, как это видно из притчи о Страшном Суде, и есть основа Царствия Божия, так же как и дверь в него вводящая.

Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону его: «Прийдите благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира:

«Ибо алкал я, и вы дали Мне есть; жаждал, и вы напоили Меня; был странником, и вы приняли Меня.

Был наг, и вы одели Меня; был болен, и вы посетили Меня. В темнице был, и вы пришли ко Мне».

Тогда праведники скажут Ему в ответ: «Господи! когда мы видели Тебя алчущим и накормили? Или жаждущим и напоили?

Когда мы видели Тебя странником и приняли? Или нагим и одели?

Когда мы видели Тебя больным или в темнице и пришли к Тебе?»

И Царь скажет им в ответ: «Истинно говорю вам: так как вы сделали одному из братьев Моих меньших, то сделали Мне» (Матф. 25, 34-40).

По поводу этих слов Господа, Церковь в своем синаксарии Великого и страстного вторника указывает на то, что на Страшном Суде спросят не постов, не молитв и ничего подобного в этом роде, — хотя это все очень хорошо — но исключительно дел любви, спросят фактов.

Совокупность этих добрых дел и фактов и составляет Царство Божие.

Заканчивая главу о Толстом, следует подчеркнуть что в сущности классической и единственной темой Л. Н. Толстого, была тема ЦАРСТВИЯ БОЖИЯ — аналогично тому, как классической и единственно господствующей темой до Никоновской церкви, была тема ПРАВОСЛАВНОГО ЦАРСТВА.

И, подобно тому, как старообрядцы были соблазнены и «скандализированы» неправославием (как им казалось) господствующей Церкви, и ушли в раскол и в добровольное массовое мученичество, предпочтя гонения официальной власти и массовые добровольные смерти, «гари» (массовые самосжигания), так и Толстой был соблазнен и «скандализирован» тем, что, выражаясь словами Гоголя: «нет добра в добре». Это должно было означать, что те лица и учреждения, вплоть до представителей господствующей Церкви, которым надлежит подавать пример в добро-делании и в созидании Царствия Божия, не только не делали этого, но делали дела, противоположные любви. И подобно тому, как старообрядцы пошли на раскол, так Толстой пошел на ересь и отлучение. Да, конечно, был

черный момент, когда соблазнившийся Толстой отвратительно и мерзко, да и литературно бездарно надругался над таинствами. Но ведь Церковь же учит, что недостойное принятие таинств, т. е. таинства, не сопровождаемые добрыми делами, обязательно приведут к суду и осуждению, т. е. что лучше бы таких таинств и не принимать.

Толстой был заворожен двумя открывшимися ему из Евангелия признаками Царства Божия: «Царство Божие ВНУТРИ ВАС ЕСТЬ» (Лк. 17, 20). Он и пишет, как может и знает, большое сочинение на эту Евангельскую тему. Далее — второй признак Царства Божия это то, что оно — «НУДИТСЯ», т. е. берется силой, крайним напряжением и подвигом воли, «Царство Небесное силою берется и употребляющие усилие восхищают его» (Мф. 11, 12).

Если Толстой и соблазнился, и впал в ересь, то оправданием ему может быть то, что он споткнулся, так сказать, о хорошие, даже самые лучшие вещи, он не пошел искать чего нибудь вне Евангелия и Слова Божия, а остался внутри, никогда не выходя за их пределы, никогда не впадая ни в материализм, ни в атеизм. Относительно таких еретиков св. Ап. Павел говорит: «Подобает быть ересям между вами, дабы открылись искуснейшие» (Кор. 11, 19), так оно и исполнилось относительно Л. Н. Толстого. Ведь он, подобно Паскалю и Гоголю (которых он глубоко почитал), все силы своего громадного литературного гения отдал на служение христианству, делая это как мог и, конечно, впадая в заблуждения.

Но не заблуждается лишь тот, кто не ищет. Толстой, несомненно, ревностно и до кровавого пота искал и уж, конечно, к нему должны быть отнесены слова: сей есть род ищущих Лица Твоего» (Пс. 23, 6). И из великих русских писателей ни один не посвятил религиозно-моральной тематике столько места и времени, как Толстой. Мало того, приближаясь ко второй половине своей жизни и к своему отшествию, Л. Н. Толстой только этим и интересовался, «как единым на потребу», соблюдая в этом отношении в точности слово Божие: «Марфа, Марфа ты заботишься, и суетишься о многом, а одно только нужно». (Лу. 10, 41, 42). Отсюда его любовь к Н. Федорову, которого он почитал за искание средств осуществить Царство Божие и за праведную жизнь — и это, несмотря на подчеркнуто православный стиль благочестия Федорова, и на крайне резкое отношение самого Федорова к Толстому. К сожалению, Вл. Соловьев не заметил ничего из этого в

Толстом, так же, как он прошел мимо пламенной религиозности и молитвенно-мистической одаренности Лермонтова. Но на всякого мудреца довольно простоты.

Велика была жизненная трагедия Толстого. Он не только был все время в «бегах», но еще во вторую половину его жизни вышло как-то так, что имя его связалось с нечестивым кровавым шутовством «светлых личностей». Объяснить это можно только тем, что сами «светлые личности», действуя по поговорке «доброму вору все впору», пользовались, как могли и чем могли для того, чтобы нанести вред Церкви и чтобы исчез «удерживающий». Им было решительно все равно, исходя из каких мотивов Толстой боролся с церковью, государством и культурой. В. В. Розанов, очень отрицательно относившийся к Толстому, по поводу «светлых личностей» ничего не понимавших и ничего не умевших в религиозно-идеологических проблемах, сказал, что они искали того, кто бы мог помочь им «переломать кости и вообще крепкий скелет веры и религии».

Очевидно, сторонникам Толстого из числа «светлых личностей» только это и нужно было у Толстого. Ведь они на все смотрели с революционно-утилитарной, чичиковски-деловой точки зрения: Толстой, гениальный художник, им был не только глубоко чужд, но и глубоко ненавистен, как вообще всякое подлинное искусство и всякая подлинная красота. Это видно из отношений к Толстому таких корифеев их критики, как Скабичевский и Ткачев. Видно, что им глубоко ненавистна вся совокупность высших ценностей культуры и что в их истреблении они видят самоцель.

Но не этим здесь мы интересуемся. Нам важно было показать, что основным импульсом творчества Толстого был импульс религиозно-философский, и мы это здесь в достаточной степени показали.

Часть третья

Стилизация и стиль. Лесков. Ремизов. Розанов. Андрей Белый.

Глава первая.

СТИЛИЗАЦИЯ И СТИЛЬ.

У русских классиков от Пушкина до Толстого совершенно не ставится проблема стиля и вкуса. Это объясняется тем, что замысел и выполнение, содержание и форма, превосходный язык, наконец, органическая связь мировоззрения (философии и богословия) божественного произведения, понимаемого как артистический шедевр, не дают места возникновению или даже самой постановке вопроса о стиле и вкусе. Вещь хорошо известная: вопрос приходится ставить, когда что-то пошатнулось, что-то плохо стоит, треснуло, словом, когда появилось внутреннее или внешнее неблагополучие.

Профессор Вышеславцев как-то раз очень остроумно сказал, что каноническая проблема брака возникает тогда, когда в супружеском союзе обнаруживаются большие нелады и супруги близки к разводу. Так же, скажем мы, вопрос о технике игры на каком-нибудь инструменте и вопрос о технике музыкальной композиции мы ставим тогда в наших отчетах и соображениях, когда замечаются какие-либо недочеты и трудности и даже погрешности в этой области. Когда их нет, когда мы близки к совершенству, то сам вопрос отпадает. В раю нет места ни покаянию, ни богословию, ни даже храму. Кто-то сказал, что, слушая игру Рахманинова, думаешь только об одном: какой хороший инструмент и какие легкие пьесы.

Но вот наступает, начиная с шестидесятых годов и с легкой или, лучше сказать, с нелегкой руки Белинского господство «светлых личностей». При них начинается уже совсем другая музыка.

Для «светлых личностей» дурной вкус или безвкусие было чем-то вроде обязательной вывески, чем-то вроде «лево-революционного мундира», без которого нельзя было и думать показаться на людях.

Впрочем, как мы уже говорили, для «светлых личностей» совсем и не существовали проблемы хорошего стиля и вкуса, и сами термины были им совершенно не знакомы. Это было действительно «состояние троглодитов», (как они сами себя называли) — в получении оплеухи расписался мой дурак, состояние полного одичания, полной остановки в развитии, по верному замечанию Н. Н. Страхова — речь идет о героях «Что делать?» Чернышевского. Да, это была именно остановка в развитии, обязательно принудительная, остановка в развитии на предмет размножения «светлых личностей». А кто не идет вперед, тот идет назад и притом с чрезвычайной быстротой, он просто катится под гору. Так это случилось с русским стилем и с русским языком в эпоху господства разночинцев. Поэтому, когда появился Чехов с его удивительно культурным языком и культурными, без подчеркиваний, сдержанными писательскими манерами и вообще с хорошим тоном в литературе — он был встречен «светлыми личностями» частью молчанием, частью улюлюканием. Стоит только вспомнить, что писал о Чехове Н. М. Михайловский. А ведь Чехов не представляет ничего особенного, именно в смысле стиля. Он только абсолютно приличен и культурен и держит себя, выражаясь фигурально, как принято держать себя в хорошем обществе.

Таким образом, противоположности сошлись, и круг безупречно хорошего адекватного содержанию стиля — и полного отсутствия стиля — замкнулся. В силу этого во второй половине XIX и в первой половине XX века возникает и ставится, как в теории так и на практике, проблема хорошего вкуса, хорошего стиля и языка в качестве проблемы центральной, основной и насущной.

Очутившись у «стены Петрушек, согнувшихся над алгеброй» (выражение В. В. Розанова), судьбы русского языка и русской литературы в поэзии оказались поставленными на очередь дня.

Особенно это ярко чувствовалось недолгие годы русской литературной весны, русского литературного и всякого иного ренессанса. Вместе с ренессансом возникли проблемы, которые можно было бы назвать проблемами старого и старинного, модного и творческого. Тогда же возникло много иных с ними связанных тем научных и научно-артистических.

Кажется, первый, кто выступил с этими темами-проблемами, был Константин Леонтьев в уже упомянутой блестящей работе «Анализ, Стиль и Веяние». Если острая,

хотя и небольшая статья Чаадаева «Первое философическое Письмо», помещенное в «Телеграфе» в эпоху сумерек Николая Павловича, произвели впечатление пистолетного выстрела ночью» (по выражению Герцена), то гениальный этюд Константина Леонтьева мог бы быть уподобен целому залпу крупнокалиберных орудий. Но увы, услышать этот залп было некому: народился к тому времени на Руси усилиями «светлых личностей» многомиллионный коллективный глупец — так называемое «общественное мнение». Последнее, как это теперь можно считать фактором вполне установленным, есть агент укоренения и распространения дурного вкуса и вообще всего того, что можно назвать, так сказать, «отрицательными ценностями». Это все можно и следует назвать «НАШЕСТВИЕМ ВНУТРЕННЕГО ВАРВАРА».

Понятие «вавара» двояко. Так можно определить свежий во всех смыслах неискушенный народ-нацию, «передвигающийся», так ск., по «горизонтали», наводняющий страны с уже устоявшейся или даже стареющей, разлагающейся перезрелой культурой, этой старой культуре в конце-концов подчиняющийся и создающий в синтезе с нею новую культуру с новыми творческими возможностями. Так произошло на заре Западного Средневековья в символическом явлении 395 г. (так называемое) — «Великое Переселение Народов».

Однако, «варваром» может оказаться движущийся «по вертикали» элемент или совокупность элементов, действующих в том месторазвитии и принадлежащий к дегенеративным подонкам не только той же самой нации, но иногда тех же самых ее социально ведущих слоев, но только гораздо худшего качества, лишенных подлинного творческого дара, а иногда, если так можно выразиться, «агрессивно-бездарных», принципиальных врагов подлинной культуры. Нередко такой «внутренний варвар», поднимающийся со дня, в силу своих специфических свойств создает так наз. цивилизацию, ценности малого количественного порядка, а иногда и порядка только отрицательного и только количественного.

Нашествие внутреннего варвара обязательно связано с разного рода революциями нового времени или с социальными последствиями этих революций. Гр. Герман Кайзерлинг назвал революцию новейшего времени (тоталитарные революции) теллурическими». Я бы их назвал хитоническими или гномическими. Самые важные из них — французская, две или даже три русских и германская

национал-социалистическая с включением разного типа латино-романского и иного фашизма — не обязательно только итальянского типа.

Как мы уже говорили, натиску воинствующего бесстилия и обязательного дурного вкуса воспротивилось то движение, которое именуется РУССКИМ РЕНЕССАНСОМ конца XIX и начала XX века. Это движение особенно было ярким и талантливым в эпоху между двумя революциями 1905 — 1917 гг. Этот русский Ренессанс имеет свой манифест в лице сборника 1908 г., выпущенный под заглавием «ВЕХИ», где собраны статьи лучших русских мыслителей и журналистов: Бердяева, Булгакова, Струве, Франка, Изгоева и др. Сборник этот в качестве «реакционного» стал поперек горла всем разновидностям «светлых личностей», от редактора и сотрудников кадетской «Речи» до Ленина включительно. Здесь действительно повеяло весною, и я бы его назвал по-итальянски «Примавера», «Весною, видимой из Тюрьмы», или проще и свободнее — «Весною Тюремного Сидельца».

Этим тюремным сидельцем каторжной тюрьмы «коллектива» была не только приговоренная к смерти русская культура. За нею и вместе с нею были приговорены к смерти все другие культуры — даже задним числом. Сюда надо прежде всего отнести культуры греко-римскую и средневековую, особенно ненавидимые «светлыми личностями»...

Знаменем «Русского Ренессанса», который был прежде всего и после всего Ренессансом хорошего стиля и вкуса, был не только сборник «Вехи». Сюда надо отнести такие превосходные издания как журналы «Скорпион», «Весы», «Аполлон», «Мир Искусства», «Музыкальный Современник», непериодическое издание «Вопросы Психологии Творчества» и многие другие в этом роде.

Сравнительно с жалким разночинческим мусором эти издания действительно процвели «аки крин среди терния» — хотя справедливо было бы употребить другое, гораздо более резкое выражение. Ни о какой реакции «буржуазной» или какой-нибудь другой здесь не может быть и речи. Сами обвинители в реакционности отлично знают, что лгут. Сотрудники этих изданий и все движение были настоящим реакционерам также ненавистны, как и «светлым личностям» — почему обе группы и надлежит объединить в одну с позорным клеймом «ГРЯДУЩЕГО ХАМА», крепкого словца, великолепно придуманного Д. И. Мережковским. Это если и была «реакция», то реакция настоя-

щей БРОНЗЫ и НАСТОЯЩЕГО МРАМОРА против плохого гипса и плохой бумажной массы, Фета против Минаева и Курочкина..., Врубеля против Репина... Но это-то и было особенно невыносимо пошедшим от Писарева «светлым личностям»...

В литературе реакция хорошего вкуса началась уже давно и вызвала яростную вражду на истребление шайки «светлых личностей» под началом Писарева, Нечаева, Ткачева и проч.

Мы говорим «шайки» совсем не в поносно-бранном смысле, мы просто констатируем факт. Это были не только уничтожители Пушкина, Гете, Рафаэля, Глинки, Паскаля, Пастернака, Лейбница, Лобачевского... и вообще всей культуры — это были также «кистоперосы», динамитчики, отравители, убийцы и проч., даже и не скрывавшие того, что они были таковыми. («Катехизис революционера «Нечаева и Бакунина»). Если они сами о себе так говорят, то с какой стати нам — их решительным и бескомпромиссным врагам — было бы говорить другое и прибегать к неуместным эвфемизмам.

Первым вестником или первой трубой, возвестившей своим серебряным звуком наступление эры хорошего стиля и вкуса, был Н. Лесков (Стебницкий). Этим движение сразу же себя зарекомендовало и сразу же себя поставило на НЕДОСЯГАЕМУЮ высоту. Оно было в праве считать себя законным наследником ЗОЛОТОГО периода Русской литературы. Но реставраций и реакций вообще не бывает за их невозможностью: исторически культурные процессы необратимы. Есть очень большая разница в явлениях МОРФОЛОГИИ, СТИЛЯ и ВКУСА в эпоху классическую, золотую и в эпоху Ренессанса — серебряную.

В эпоху золотую стиль и вкус рождались спонтанно и были имманентны своему творчеству и той культурной обстановке, которая их породила. Здесь вкус и стиль были органически связаны с творчеством и с шедевром. В этом сказалась огромная творческая сила органической, еще не разрушившей своих связей с национальной религией и национальным государством, эпохи.

Совсем другое дело теперь. Органическая эпоха уходила безвозвратно. Место культа национальной государственности стало мало по малу откровенно занимать безразличное отношение к его судьбам, а то так и откровенно пораженчество, исходившее из разных мотивов и из разных общественных слоев. Национальная идея единого Русского народа, «гордого Росса», «Храброго Росса» ста-

ла быстро разъедаться едкой кислотой социального вопроса или, вернее, социальных вопросов. Наконец, идея национально-государственной религии, «русской веры» была уже давно и в разных смыслах скомпрометирована гл. обр. «просветительской критикой, вольтерианством и т. п. Появились и все время умножались со дня на день те настроения и установки, которые Гоголь назвал: «кощунством над святыней из за того, что попался не весьма умный поп». Бердяев очень верно и остро заметил, что раз утраченный старый стиль православия восстановить невозможно. Процессы и здесь необратимы. Остается идти вперед в просвещении, «становиться с веком наравне». В религии и церковной проблематике это означает утончение и углубление религиозно-философской мысли, развитие церковного искусства на почве лучших образцов прошлого, словом предстояла учено-творческая работа реставрационного типа, анализ мистики и явлений литургического богословия, словом, вся та работа, из которой может забить и действительно часто бьет источник обновляющего живого религиозного вдохновения. Оно сказывается не только в творчестве литургико-музыкальном, богословско-метафизическом, иконографическом, но еще и в появлении новых типов святости, чудес и проч. Словом, для религиозно-церковной жизни настает эпоха обновления. Это может быть связано и с гонениями, с преследованиями всякого рода, и не только обязательно от лица безбожной власти...

В такие эпохи начинается явление любопытное и очень важное в культурном творческом отношении: литературно-артистическое использование колоссальных и лежавших мертвым капиталом долгие века сокровищ предания и апокрифов, равно как и многих других явлений церковной и прицерковно, «около церковных стен» существующих материалов и сокровищ, мемуаров, легенд, полулегенд и т. д. Здесь искание ПОДЛИННОГО СТИЛЯ и ВЫСОКОКАЧЕСТВЕННАЯ СТИЛИЗАЦИЯ часто идут рука об руку. В такие эпохи появляется и со стороны правительства лозунги вроде «ПРАВОСЛАВИЯ, САМОДЕРЖАВИЯ и НАРОДНОСТИ — лозунг явно стилизованного типа. Но мы уже говорили, что в эпохи, которые можно назвать «серебряными» и где искусство построено на археологических, апокрифических и мемуарно-архивных данных — ОПЫТЫ АРТИСТИЧЕСКОГО СТИЛЯ КАКОГО БЫ ВЫСОКОГО КАЧЕСТВА ОНИ НЕ БЫЛИ, И КАК БЫ НЕ БЫЛ ТАЛАНТЛИВ ИХ АВТОР — ВСЕГДА СОЕДИНЯЮТ СТИЛЬ СО СТИЛИЗАЦИЕЙ. Этот, так ск., КОМБИНИРОВАН-

НЫЙ вид творчества, очень интересный в морфологическом отношении, предъявляет очень высокие требования своим оценщикам и ценителям, и может достигать чрезвычайно высоких степеней совершенства.

Творения Н. С. Лескова тому пример.

Здесь мы еще раз убеждаемся, что ВЫСШЕГО ТИПА ВКУС и СТИЛЬ и СТИЛЬ в ОГРОМНОМ БОЛЬШИНСТВЕ СЛУЧАЕВ — если ТОЛЬКО НЕ ВСЕГДА — ЕСТЬ ВЫСОКОЕ ДЕЯНИЕ РЕЛИГИИ и ЦЕРКВИ или во всяком случае ПРИЦЕРКОВНОЙ СФЕРЫ. Поэтому возрождение искусства, в данном случае литературы, связано с восприятием сюжетов и самого стиля из этого богатейшего источника, который, отстоявшись как старое благородное вино, только усилил и свой букет, и свою крепость, оставшись в своем религиозно-церковном составе одним и тем же.

Здесь мы еще раз убеждаемся в том, что совершенно невозможно сделать что-либо и по-настоящему интересным и по настоящему глубоким, острым и занимательным по содержанию, равно как и мастерским и стильным, хорошим по вкусу в смысле выполнения, то есть по форме — если не соединится самыми тесными, глубинно-интимными узами с ЖИВЫМИ ИСТОКАМИ НАШЕГО БЫТИЯ, не только в его сущности, но и в его конкретном существовании. А это как раз и будет то, что следует назвать полнотой религиозно-бытового уклада жизни с присоединением сюда дыхания и веяния вестей из иного мира, пророчеств и предчувствий грядущей эсхатологически-апокалиптической грозы, также как и «гроба тайны роковые», по сильному выражению Пушкина.

Тут еще раз и вновь, и вновь проступает и вечная правда М. В. Ломоносова, вещавшего о ПОЛЬЗЕ КНИГ ЦЕРКОВНЫХ.

Речь ведь здесь идет не только о бездонно-глубоком, воистину ВЕЧНОМ их содержании, которое во веки веков не исчерпается и останется столь же полным и бездонным как и вначале — и это тогда, когда все прочее потеряет силу и, подобно обедневшей соли, будет выброшено людям на попрание, предстанет в своей омерзительной нищей наготе старой блудницы. Здесь еще и образцы высшего стиля, высшего вкуса и художества, библейской величавости:

> Служенье муз не терпит суеты,
> Прекрасное должно быть величаво.

Несоблюдение этого принципа привело к двум роковым для литературы последствиям: она лишилась подлинной серьезности и по-холливудски вышутилась.

Стала «юродством без душеспасенья и шутовством без остроты», говоря словами Тютчева. Кроме того, она стала изумительно скучной, бездарной и БЕЗОБРАЗНОЙ; Бог — источник прекрасных форм, быть безбожным — это значит, быть безобразным, распространять, умножать вокруг себя безобразие.

Но к этому присоединим нечто бесконечно более грозное: все безбожное будет выволочено на свалку нечистот истории и сожжено в качестве «шелухи», «соломы», «плевел», огнем неугасимым вместе с их авторами — вобесовленными «шутами гороховыми» — как называет наш народ бесов...

Сколько бы мы ни лицемерили и ни кривили душой — в глубине души каждый, кого судьба одарила хоть малыми элементами настоящего артистического чутья и вкуса, не может не пережить ВЕСЬ ансамбль советской «пролеткультской» литературы как ИЗУМИТЕЛЬНО СКУЧНОЙ И БЕЗДАРНОЙ, ПРЕСНОЙ, НЕ ВЫДЕРЖИВАЮЩЕЙ ни МАЛЕЙШЕГО СРАВНЕНИЯ ни в КАКОМ ОТНОШЕНИИ с КЛАССИКАМИ.

Все ясно: там где перестает говорить Религия и Церковь, там немедленно водворяется либо деревянная рожа тупого марксизма, либо развратная маска Вавилонской Блудницы.

Мы здесь упомянули Вавилонскую Блудницу не ради красного словца. Она — один из ВАЖНЕЙШИХ АМАРТОЛОГИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ ИОАННОВА ОТКРОВЕНИЯ, один из важнейших эсхатологических символов МАСС ПРИГОВОРЕННЫХ к ИСТРЕБЛЕНИЮ, и относительно которых великий Ибсен, вдохновленный эсхатологическими мотивами слова Божия и христианским экзистенциализмом грозного Киркегоора, сказал:

А к роду вялому, тупому
Лучшей любви, чем ненависть,
И быть не может.

«Ангелу Ефесской Церкви напиши: так говорит держащий семь звезд в деснице своей, ходящий посреди семи золотых светильников:

Я знаю дела твои и труд твой и терпение твое и то, что ты не можешь сносить развратных, а испытал тех,

которые называют себя Апостолами, а они не таковы и нашел, что они лжецы.

Ты много переносил и имеешь терпение и для имени моего трудился и не изнемогал. Имею против тебя то, что ты оставил первую любовь твою.

Итак вспомни, откуда ты ниспал и покайся и твори прежние дела. А если нет, так скоро приду к тебе и сдвину светильник твой с места его, если не покаешься. ВПРОЧЕМ — ТО В ТЕБЕ ХОРОШО, ЧТО ТЫ НЕНАВИДИШЬ ДЕЛА НИКОЛАИТОВ, КОТОРЫЕ И Я НЕНАВИЖУ». (Откр. 11, 1-6).

Хорошо установлено что такое «дела Николаитов» — это разновидность дел Вавилонской Блудницы.

Вся XYIII гл. Иоаннова Откровения, того самого девственника, которому именно по причине чистоты его дано было увидеть Вавилонскую Блудницу во всем безобразии, во всем уродстве ее старческой греховной мерзости, есть повествование о связи кровавой убийственной пошлости, так наз. мирового имперского города с духом небытия и всех его уродств, всего его нечистивого, продажного лжеискусства. Его можно уподобить, пользуясь символами того же Иоаннова Откровения, «нечистым духам, подобным жабам».

Это и есть до конца секуляризированное искусство.

Совершенно другой, противоположный образ дает Иоанново откровение для всего того, что связано со «СЛАВОЙ БОЖИЕЙ». Это, прежде всего, высшая красота, поистине и в буквальном смысле слова райская гармония, хотя и подавляюще мощная. Но слышать ее и тем более понимать могут лишь избранные, и значит, очень немногие, так же как и в древности — «ГАРМОНИЮ СФЕР». Впрочем, это одна и таже гармония. И не «жабам» и служителям Вавилонской Блудницы ей внимать и тем более — создавать...

Эсхатология и апокалиптика — это вершина пророческого пафоса. Принято считать, что еретизм, т. е. священство ритуализма, как консервативное начало по своей природе, резко противостоит пророчеству. И действительно, через всю Библию и через всю историю христианства проходит эта трагическая борьба, закончившаяся, как правило, гонением на пророков со стороны левитов, пролитием крови пророков и мученической их кончины. Эта трагедия есть основа обличений самого Иисуса Христа незадолго до Его страстей, каковыми обличениями в значительной степени страсти обусловлены. Сам Господь, как величай-

ший пророк, был распят первосвященниками. Однако, на русской почве, удивительным образом идя рука об руку, уживались оба эти начала: литургическо-священническое и пророчески-эсхатологическое.

Объясняется это просто и естественно. Русский народ, как один из самых артистических народов мира, с его непреодолимым влечением к красоте, а в жизни вдохновляемый мечтами о красоте, переживал храм, иконы, богослужебные тексты и пение как райскую красоту, как небо, сошедшее на землю.

«В храме стояще Твоея славы на небеси стояти мнихом. Богородице дверь небесная, отверзи нам двери Твоея милости.» Этот текст вседневной утрени для русской души имеет значение уже сбывшегося эсхатологического пророчества, которое только надо аскетически подготовить и увидеть очищенным и просветленным взором, воспринимать освященным сердцем. С этого, собственно, и начинается христианство на Руси.

Согласно летописному сказанию, послы Владимира, посланные на богослужение, в соборе Св. Софии, переживали это как стояние на небе у Божьего Престола. Здесь как бы стирается грань между левитством и пророчеством. Сам факт богослужения есть уже акт потусторонний, в известном смысле слова, вечный. Но это совершенно соответствует литургической символике самого Иоаннова откровения. Ведь последнее есть ни что иное, как мировая катастрофа, разыгрывающаяся вокруг церковного престола и находящимся на нем агнецем, «как бы закланным» и пребывающем на этом престоле «книгой за семью печатями», т. е. Евангелием. Пасхальная ночь с предшествующей страстной неделей отмечена еще более яркими апокалиптическими эсхатологическими чертами и соответственно переживается.

Величайший русский святой, преподобный Серафим Саровский, есть тройственное явление красоты: пасхальной, эсхатологической и пневматической. Все это одно и в конце концов, прежде всего, и после всего, есть красота. Эта красота «активна во внутреннем духовном делании, во внутреннем духовном опыте Богообщения, в борьбе с природой ветхого Адама. Святой Серафим Саровский — явление великого духовного мужества и великой духовной активности. (Н. А. Бердяев — «Русская Религиозная Идея»).

Что особенно характерно для такого типа религиозности как русское православие, это именно апокалиптиче-

ски — эсхатологическая антипация не только конца истории, конца этого эона, но еще и вхождение в новый «эон, в жизнь будущего века. А отсюда — необычайный неисчерпаемый источник богатства церковно-артистического типа, которое можно черпать полными пригоршнями, неизбываемый источник творчества, новых его форм и неожиданного явления ослепительной красоты, блистающей в целом и в деталях такими особенностями и такими образцами, которым принадлежит чудесная, обновляющая сила. Отсюда огромная роль литургических апокалиптических установок и настроений для обновленного искусства и новых его форм.

«Апокалипсис, откровение св. Иоанна, говорит Н. А. Бердяев, принадлежит каноническим книгам св. Писания, но он остался нераскрытым в жизни церкви. Его боятся. В первые века христианства, апокалиптические влияния были сильнее. Новые времена со своим всепобеждающим рационализмом окончательно заглушили апокалиптическое чувство, апокалиптическое христианство.

Апокалипсис стал достоянием лишь немногих мистиков. (Н. Бердяев. «Русская Религиозная Идея»). Подлинно переживаемая религиозная идея не может ужиться со средним нейтральным или вовсе безрелигиозным уровнем жизни и мирочувствия. От соединения этих двух противоположностей, по картинному выражению проф. Б. П. Вышеславцева, происходит не «спокойно протекающая химическая реакция», но все «кончается обыкновенно взрывом».

Этот взрыв или эти взрывы могут ограничиться внутренним интенсивным сознанием человеческой души, могут стимулировать ее творчество, открывая в нем новые ключи, гейзеры, вулканы, производя землетрясения человеческой души, аналогичные тем, которые производит любовная страсть с ее «грозой и вьюгой», аналогия, освященная церковным сознанием, принятием в кадры церковных книг, «Песнь Песней», самой пламенно-эротической из всех поэм любви и самых эсхатологических ее проявлений.

Уже давно совершенно невозможно писать о так наз. любви, не впадая в пошлятину. Надо обладать размерами Бунина, чтобы сказать здесь что-то новое или во всяком случае достаточно сильное. Но и Бунин обрывается порой, здесь можно говорить только языком символических стилизаций, да и то чрезвычайно высококачественного стиля, доступного только талантам размера Леско-

ва или Ремизова, в крайнем случае — Андрея Белого, в «Серебряном Голубе».

Но здесь сублимация должна быть доведена до конца, личность автора и его собственный так наз. «опыт», могущие только вредить, должны до КОНЦА УСТУПИТЬ ИДЕЕ АРТИСТИЧЕСКОГО ШЕДЕВРА, а работа писателя должна тоже, до конца доведенная, уподобиться работе ЮВЕЛИРА. Бенвенуто Челлини — вот, кто должен в данном случае быть «ведущим образом» артиста слова.

И никаких других материалов уже нельзя здесь употреблять, кроме, выражаясь фигурально, — золота, серебра, драгоценных камней, — памятую, что и автор «Откровения» в своей живописи, вернее, в своей «лепке» и «отливке» именно употреблял ТОЛЬКО такие драгоценные материалы. Это нисколько не уменьшало духовно символического значения выделанного из этих материалов артистического шедевра и его эсхатологически трагического смысла — скорее наоборот. К тому же золото, серебро, другие металлы, мрамор и всевозможного рода драгоценные камни, такие же как и жемчуг, имеют очень большой алхимически астрологический и символический — «герметический» смысл. Странно то, что лица, занимающиеся преподаванием текстов Нового Завета, часто не имеют об этом не только ни малейшего представления, но прямо-таки презирают эту сторону вопроса, как бы гордясь своим невежеством в области апокрифической, герметической, неопифагорейской, неоплатонической и каббалистической литературы. Очевидно, не только знание, но и невежество имеет свой притягательный смысл. А может быть, здесь комплекс обиженных Богом людей — хотя Бог никого не обижает...

Однако, когда мы читаем названия золота, стекла, жемчуга, ясписа, сапфира — хаякедон, смарагд, сардоникс, сардолик, хризолиф, вирилл, топаз, хризопрас, изумруд, аметист — это несомненно камни нагрудника иудейских первосвященников, тем более, что прославленный Сын Человеческий облечен в подир-одежду иудейских первосвященников с золотым препоясаньем по персям.

И еще — жемчуг, золото, гиалин (стекло-хрусталь)...

Странно, что такой, казалось бы, знаток еврейского языка, еврейской литературы и истории как Эрнест Ренан, не почел нужным в своем поспешном и более чем легковесном и легкомысленном анализе Иоаннова Откровения обратить пристальное внимание на символику драгоцен-

ных камней у св. Иоанна и на ее связь с материалами древней Скинии и ее убранства. Ибо нет сомнения в том, что Иоанново Откровение есть асимптотическое возвращение к Ветхому Завету (на почве гл. обр. «Песни Песней») в смысле, конечно, только СТИЛЯ. Конечно, о стилизации здесь не может быть и речи, ибо стилизация предполагает НАРОЧИТОСТЬ, искусственность, чего нет и признаков в Иоанновом Откровении.

Здесь нам в данном случае важно единство духа в Иоанновом Откровении и в Ветхозаветных текстах, не только в пророческих писаниях, в частности, в текстах пророка Даниила.

Здесь через художественные средства стиля и всей его словесной сокровищницы и аппаратуры св. писатель приходит к возможности выражать величайшие тайны судеб Божиих.

Высшие формы стилизации, какие мы наблюдаем, напр., у Лескова, совсем не означают какого бы то ни было снижения или декаданса в искусстве. Скорее наоборот, именно у Лескова мы видим новое артистическое начинание, расцветшее необычайно пышным цветом из ростков, посеянных и взрощенных впервые Вл. Ив. Далем.

Что еще очень характерно для высших форм стилизации — это ее обоснованность на знании, ее научный литературоведческий и фольклороведческий характер. В этом отношении первые краеугольные камни положил все тот же В. И. Даль своим четырехтомным «Словарем живого великорусского языка», своим «Собранием десяти тысяч русских пословиц» и своими рассказами, легшими в основу того же типа произведений у Л. Н. Толстого, Н. С. Лескова, А. Ремизова и др. Творчество, исходящее из стиля, из стилизации или из обоих вместе, требует одновременно дара, знаний и вкуса. Всем трем требованиям Н. С. Лесков удовлетворяет в превосходной степени.

Глава вторая.

Н. С. ЛЕСКОВ

Не следует преувеличивать «мозаичный» склад и «мозаичную» технику произведений Лескова. «Мозаизм» здесь употребляется равно настолько и тогда, когда это нужно для произведения соответствующего артистического эффекта, и только. Техника Лескова настолько богата и разнообразна, что ему нет необходимости «прилепляться» к какому-нибудь одному приему артистической словописи. Лесков принадлежит к числу тех великих мастеров, которые разнообразят свои приемы соответственно почти каждой новой и мало-мальски значительной вещи. А что творческая личность и свой собственный голос проявляют себя у Лескова повсюду, так это всегда есть признак большой личности. Льва узнают по когтям. Одна из интереснейших тем истории новой Русской литературы — влияние Даля и Лескова на произведения Л. Н. Толстого последнего периода.

Это можно объяснить тем, что все три принадлежали к особой литературной разновидности народнического неославянофильства, по линии идеологически философской, из этого направления в нашу эпоху вышло и евразийство.

Еще в высшей степени важно то, что Даль, Лесков и Толстой в своих художественных произведениях, так же, впрочем, как Гончаров и Островский и Конст. Леонтьев, никого и ничего не «ОБЛИЧАЛИ», но пошли по линии ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА, также как и Чехов в своих лучших вещах, и Розанов, и Бунин. Отсюда ярость и брань «светлых личностей», которым единственно чего хотелось — это забросать Россию негашенной известью: русскую действительность, русское искусство, русское творчество да и вообще все на свете, что не соответствовало их кургузой, микроскопической идейке. То же, чего забросать они не могли, то совершенно и до

неузнаваемости извратить «подачей», «комментариями», «точками зрения» и «убеждениями»...

Мы видим теперь, какой солидный фундамент был у русского Ренессанса. В поэзии: Пушкин, Фет, Тютчев, Вл. Соловьев, Случевский. В прозе: Даль, Лесков, Конст. Леонтьев, Толстой последнего периода, Достоевский... Другими словами, почти вся большая Русская литература и поэзия, как бы вновь возникшая и вновь себя явившая в совершенно новых, свободных от социально-политического террора и уродующих «комментариев», замалчиваний и оценок «светлых личностей», говоря решительнее — «грядущего Хама»...

Принято думать, что вой и рев Писарева и Ко по поводу Лескова, исключительно вызван его будто бы «реакционными» романами «На Ножах», «Некуда», и вообще предполагаемой «реакционностью» Лескова. Все это ложь, извращение и все те же проявления умопомрачительной глупости, слепоты и глухоты, к которым мы давно уже привыкли в стане Белинских, Чернышевских, Добролюбовых, Скабичевских, Фриче, Покровских и прочих...

Недостаток двух инкриминируемых Лескову романов: чрезмерная верность натуре, что есть слишком легкое решение артистической проблемы для такого блестящего и великого мастера, каким был гениальный Лесков. Что же касается его внутренних религиозно-метафизических подходов и оценок, которые единственно только и интересны, ибо только они и идут в глубину, то кажется (за исключением типа Базарова в «Отцах и Детях» Тургенева), никто не выразил с большей симпатией трагедию русской революционной молодежи в ее лучших представителях, чем это сделал Лесков в потрясающей, по своему почти невыносимому раздирающему драматизму, повести «Овцебык». Очень удачна также повесть «Бенини».

«Овцебык» — кажется единственным примером положительного, и с внутренним глубоким проникновением в суть дела представленного, революционера-террориста, трагедия которого взята в народно-религиозном плане. В своем роде грандиозная по силе морального накала и жертвенности личность «Овцебыка» рассеивается, и он делает открытие: СЕКУЛЯРНЫЙ, ТОЛЬКО СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ПРОРОК ЕСТЬ ШУТ И САМОЗВАНЕЦ. Служить народу, хотя бы в самом радикальном смысле, можно только облекшись в иерейскую ризу и от имени Евангельского благовестия. Сделав это открытие, «Овце-

бык» казнит сам себя и добровольно уходит из мира. Пьеса заканчивается «надгробными рыданиями» самого автора над ранней могилой великого героя, погибшего на ложном пути и за ложное дело...

Эта превосходная вещь так совершенна по форме и содержанию, что ее тоже можно было бы назвать «РУССКОЙ ТРАГЕДИЕЙ» — именем, которым, как известно, окрестил о. Сергей Булгаков «Бесы» Достоевского. Но это, так сказать, «обращение» Бесов. Здесь, если угодно, единственная в своем роде трагедия «Ангела», пошедшего неправым «бесовским» путем, не переставая быть ангелом. У Л. Н. Толстого есть такая трагедия непослушавшегося Бога и возроптавшего на свою судьбу ангела. Это изумительная по своей внутренней убедительности мистическая повесть — «Чем Люди Живы», выполненная с обычным для гениального автора мастерством. И «Овцебык» Лескова, и «Чем Люди Живы» Толстого просто нельзя цитировать частями: надо цитировать все, до того это совершенно и по языку, и по сюжету темы, и по форме выполнения.

Другая пьеса, замечательная по выполнению, по содержанию и по истории, называется «Час Воли Божией». Тема и замысел здесь принадлежит Л. Н. Толстому и, кажется, частичное выполнение. Впрочем, по причине большой запутанности вопроса по поводу литературной разработки этой народной темы придется сказать, что оба великих писателя были ею захвачены и оба поработали над нею. Л. Н. Толстой был захвачен ее религиозно-моральнохристианской стороной. Лескова увлекла художественнопоэтическая сторона «Часа Воли Божией». Она, эта изумительная «Сказка», появилась в первый раз в «Русском Обозрении» за 1890 г. Н. II.

Поработал над этой, как будто бы «мелочью», И. С. Лесков очень много и много раз переправлял, переписывал ее и, кажется, эта в общем «миниатюра» отняла у него энергии, умственных усилий и артистического внимания больше, чем иные крупные вещи. Это объясняется тем, что и по содержанию, и по выполнению эта пьеса представляет одну из важнейших для автора «Соборян». В ней содержатся интимнейшие и задушевнейшие мысли и образы автора «Соборян». В «Часе Воли Божией» находится и мирочувствие Лескова, которое, как это ясно видно, отнюдь не обрядоверческое и не консервативно-рутиносное. Как раз наоборот. И придется утверждать, что «Час Воли Божией» «сочетает» патину старинных сокровищ народной мудрости вместе с острым амартологиче-

ским и бескомпромиссным чутьем социально-политической неправды.

Как и следовало ожидать, эта гениальная и в известном смысле ЦЕНТРАЛЬНАЯ ТЕМА ТВОРЧЕСТВА ЛЕСКОВА И ТОЛСТОГО и сама «СКАЗКА», разрабатывающая в строго автентических, подлинно фольклорных тонах эту тему — не дошли до русского читателя не только в момент появления этого шедевра (конец XIX в.), но и по сей день. Поистине «спит слово острое в ушах глупца», по слову Шекспира. Но если бы здесь речь шла только о глупости и глухоте... Нет, здесь, несомненно, и «лень» и «нелюбопытство», так же, как и сознательное закрывание глаз, сознательное затыкание ушей... «Мы играли вам на свирели и вы не плясали, мы пели вам печальные песни и вы не плакали».

О слезах в наше время просто смешно говорить.

Итак, для имеющих уши слушайте.

«В очень древние годы, стародавние, был в некотором незнатном царстве премудрый король по имени Доброхот. Величали его так за то, что он не любил воевать, а всем людям добра хотел».

Ничего не получилось у царя Доброхота, когда он, в согласии со своим именем, хотел осуществлять добро в своей стране. И жители были неважные, закоренелые в грехах, а помощники да управители и того хуже, те просто сверх головы увязли в тине всяких неправд, да еще вдобавок очень хорошо там себя чувствовали. Словом, полное торжество всякого греха и всякой неправды и злодейства, да еще на законном основании и «по всем преданьям старины», той старины, о которой мудрый сказал: «хороша старина, да и Бог с ней»... «Стал Король вянуть и к гробу посунулся».

Не говоря уже о негодных советниках, но и любящая жена Милолика и мамка мудрая «Чуждинка» — полоняночка из чужих краев — хоть и дали мудрые советы и, что важнее всего, помогли любовию и доброжелательством, все же последней тайны «доброхотства» и «доброделания» не раскрыли. Даже премудрые старцы древние — Дубовик, Полевик и Водовик, и те только из последних сил ПОСТАВИЛИ ВОПРОСЫ — как подобает многознающим умницам, но средств решить им же поставленные вопросы не дали, да и дать не могли, так плохо и безобразно, так грубо обошлись с ними, с этими нежными и хрупкими созданиями, нехорошие советники, да и сам король

привыкший к властвующему полицейскому грубианству — несмотря на все свои хорошие качества.

Вот эти коренные вопросы — ВЕЛИКИЙ ДАР НАРОДА РУССКОГО ВСЕМ ИЩУЩИМ ЦАРСТВА БОЖИЯ НА ЗЕМЛЕ И ПУТЕЙ ЕГО ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ.

«Старик Дубовик прошептал: — В ответ на вопрос Короля Доброхота — «Отчего на СВЕТЕ ДОБРОЕ не СПОРИТСЯ И НЕ ЛАДИТСЯ?»

— ОТТОГО, ЧТО ЛЮДИ НЕ ЗНАЮТ: КАКОЙ ЧАС ВАЖНЕЕ ВСЕХ».

Доброхот нагнулся к другому — к Полевику и того спросил, а тот шепчет:

— ОТТОГО, ЧТО НЕ ЗНАЮТ: КАКОЙ ЧЕЛОВЕК НУЖНЕЕ ВСЕХ».

Нагнулся Доброхот и к третьему старичку, а тот ему сказал:

— ОТТОГО, ЧТО НЕ ЗНАЮТ: КАКОЕ ДЕЛО ДОРОЖЕ ВСЕХ».

(Н. С. Лесков. Собрание сочинений. Москва, 1958 г., т. 9, стр. 16).

Привыкший к неправде властвования Король-Доброхот так разгневался на то, что мудрые старцы, поставивши вопросы, не успели или не смогли, за истощанием сил, дать положительных ответов на ими же поставленные вопросы, что поступил с нежнейшими и едва дышавшими старцами так невежливо и грубо, что те просто исчезли неизвестно куда. Однако беспутного, но очень талантливого, многоспособного скомороха Разлюляя поставили перед выбором — «сто рублей или сто плетей» — и отправили на край света искать мудрую девицу-отгадчицу, один из самых поэтичных образов мудрой, вечно девственной, женственности, не только в русской, но и в мировой литературе.

«И забыл Разлюляй про всю усталость свою, побежал шибко к девушке. И на долю свою он больше не плачется, и на радости не свистит соловьем, и не прыгает, и не лопочет варакушкой, а поет благочестивый стих:

Как и шел по пути слабый путничек,
А навстречу ему Сам Иисус Христос.

«Пробежал так Разлюляй без усталости весь черный и красный лес, переплыл без боязни холодную балочку, опознал и приметный калинов куст на поляночке и увидел, что там в самом деле стоит хромой журавль, одна

нога в лубочке увязана, а сам тихо поводит головой во все стороны, и глазами вверх на небо смотрит и крылом шевелит, ожидает попутных товарищей. Но едва увидал журавль, что идет Разлюляй — чужой человек, вдруг закурлюкал, и замахал живым крылом, и запрыгал на здоровой ноге ко взлобочку. А там, прислонившись у дерева, стоит ветвяной шалаш, а перед тем шалашом старый пень, а на пне сидит молодая пригожая девушка, с большой русой косой, в самотканной сорочке, и прядет овечью шерсть, а лицо ее добротою все светится.

Вокруг нее ходит небольшое стадо овец, а у самых ног ее приютился старый подлезлый заяц, рваные уши мотаются, а сам лапками, как кот умывается. Там же, стр. 27)».

«Разлюляй подошел к девице не борзо, не с наскоку, а стал смотреть на нее издали и лицо ее ему чересчур светло показалось — все добра полно и вместе разума, и нет в ней ни соблазна, ни страха заботного — точно все, что для ней надобно, ею внутри себя уготовано. И вот видно ему, что встала она при его глазах с пенушка, заткнула недопряженную шерстяную куделю за веточку и пошла тихо к кустику, за которым стоял Разлюляй, тайно спрятавшись, и взяла тут из ямки мазничку дегтярную и стала мазать драный бок дикой козе, которая тут же лежала прикрыта за кустиком, так что до этого Разлюляй и не видал ее. Тут уже Разлюляй и не вытерпел — вышел он навстречу к девушке, и поклонился ей по-вежливому, и заговорил с ней по-учтивому:

— Здравствуй, красная девица, до других до всех ласковая, до себя беззаботная. Я пришел к тебе из далеких стран и принес поклон от короля нашего батюшки: он меня послал к тебе за большим делом, которое для всего царства надобно.

Девица поглядела на Разлюляя чистым взором и отвечала:

— Будь и тебе здесь добро у нас. Что есть в свете «король», — не знаю я, и из каких ты людей, это мне все равно, а за каким делом ко мне пришел — не теряя время, про то дело прямо и сказывай.

Враз понял Разлюляй, что с ней кучерявых слов сыпать не надобно, и не стал он дробить пустолайкою, а повел сразу речь коротко и всю начисто.

. . . .

— Хорошо, что ты не задал мне дело трудное, сверх моего простого понятия, а загадал дело Божие, самое про-

стое и легкое, на которое в прямой душе ответ ясен, как солнышко. Позволь же ты меня теперь про эту простую премудрость твою по порядку расспрашивать, а я о ней по тому же порядку тебе и ответы дам.

Разлюляй говорит:

— Молви, девица: какой час важнее всех?

— Теперешний, — отвечала девица.

— А почему?

— А потому, что всякий человек только в одном теперешнем своем часе властен.

— Правда... А какой человек нужнее всех?

— Тот, С КОТОРЫМ СЕЙЧАС ДЕЛО ИМЕЕШЬ.

— Это почему?

— Это потому, что от тебя сейчас зависит, как ему ответить, чтобы он рад или печален стал.

— А какое же дело дороже всех?

— ДОБРО, КОТОРОЕ ТЫ СЕЙЧАС ЭТОМУ ЧЕЛОВЕКУ ПОСПЕЕШЬ СДЕЛАТЬ. Если станете все жить по этому, то все у вас заспорится и сладится. А не захотите так, то и не сладите.

— Отгадала все! — вскричал Разлюляй и хотел сразу в обратный путь к королю бежать, но девушка его назад на минуточку покликала и спросила:

— А чем ты, посол, уверишь пославшего, что ответ ему от меня принес, а не сам собой это выдумал?

Разлюляй почесал в голове и задумался.

— Я, — говорит, — об этом, признаться, не взгадывал.

А девица ему говорит:

— Ничего, не робей, я тебе дам для уверенья его доказательство.

И научила Разлюляя девица так учредить, что когда он придет к своему королю, то чтобы сказал ему смело все, не боясь ни лихих людей и не ста плетей, а когда скажет все, то чтобы не брал себе ста рублей, а попросил их в тот же час раздать на хлеб сиротам, да вдовам, и всей нищей братии, для которых Христос просил милосердия. И если король кроме ста рублей еще что посулит или пожалует, то и того чтобы ничего не взял, а сказал бы ему, что «я, мол, принес тебе светлый божий дар — простоту разумения, так за божий дар платы не надобно».

Отвечал Разлюляй:

— Хорошо, я так все и сделаю». (Лесков, том IX, стр. 29).

В изложенной только что «сказке», которую вернее

было бы назвать стилизованной легендой, и которая в равной степени вдохновила Лескова и Толстого, и пожалуй, представляет собой плод двуединого творчества обоих великанов — словно Юнг Фрау и Финстераа згорн перекликаются между собою. Перекликаются же они между собою словами и образами, мыслеобразами священного Писания обоих Заветов. Потому так интересна, так полна такой соли и такого огня эта бесподобная вещь. Потому она так блестяща и потому в ней так равномерно хорошо распределены ядро стиля и как бы «аура» тончайшей стилизации. Совсем не представляет никакого труда показать каких отделов и каких текстов священного Писания касается разбираемая «сказка».

Ее центральный образ есть премудрая девица, не только обладающая вещим знанием, но еще мастерица и волшебница — это конечно таинственная Хохма, Премудрость так обозначенная и именованная в Ветхом Завете. Можно сказать, что Ветхий Завет весь насквозь пронизан излучениями этой живой, имеющий облик как бы человеческий, женственный даже, идеи Премудрости Божией. Она изнутри и извне созидает и как бы ткет живую ткань мироздания, она есть тайна жизни, а также того, что в старину виталисты именовали целебной силой природы. Целые отделы священного Писания посвящены ей целиком так же, как и целые отделы посвящены ей частично. Достаточно назвать Притчи Соломона, Премудрости Соломона, Книгу Премудрого Иисуса Сына Сирахова, целые отделы книги Иова, многие псалмы и т. д. Что же касается трех вопросов, загадка которых разрешена таинственной девственницей Премудростью, то первая из них о необходимости использовать имеющееся в распоряжении человека время, прямо указано у св. ап. Павла:

«И так смотрите, поступайте осторожно, не как неразумные, но как мудрые, ДОРОЖА ВРЕМЕНЕМ, ПОТОМУ ЧТО ДНИ ЛУКАВЫ» (Ефес. 5, 15-16).

Парадокс времени заключается в том, что прошлого уже нет, будущего еще нет и, приняв во внимание неизвестность смертного часа, его может и не быть вовсе, лишь только настоящее в моей власти и в настоящем через свободу и духовную энергию я могу творить и должен творить добро.

И из такого настоящего «прямо смотрю я из времен в вечность». (А. Фет). Что же касается второго кардинального основного вопроса о том, что «тот человек, с кото-

рым сейчас дело имеешь», есть самый нужный человек, равно как и третий кардинальный вопрос, составляющий со вторым одно целое: именно, что «добро», которое ты сейчас этому человеку поспеешь сделать, то не надо особенно долго думать тому, кто хотя раз прочитал четвероевангелие, что речь здесь идет о милосердном самаритянине (Лк. 10. 25-37).

Речь идет о действенной любви к ближнему, что совершенно подобно любви к Богу, и от любви к Богу не может быть отделено.

«Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь». (I Иоанн 4, 8).

«Кто говорит: Я люблю Бога, а брата своего ненавидит, тот лжец. Ибо не любящий брата своего, которого видит, как может любить Бога, которого не видит?» (Там же 4, 20).

Равным образом и весь дух четвероевангелия и всего Нового Завета есть полное отрицание духа корысти и материальной заинтересованности, надо процитировать все св. Писание вплоть до жуткой трагедии Иудиных сребрянников, низвесших предателя на дно адово, чтобы подтвердить сказанное. Разбираемое произведение в точности соответствует смыслу Нового Завета, когда утверждает, что основной признак истинствования есть полная НЕЗАИНТЕРЕСОВАННОСТЬ. Не будем именовать ту «любовь», которая продается за деньги. Над всем Евангелием доминирует в этой области текст «даром получили, даром давайте».

Этот дух полного бескорыстия, полной незаинтересованности есть также условие и подлинной красоты: Еще Шопенгауэр сказал, что «на деньгах лежит словно какое-то проклятие: всякий писатель становится плох, когда он пишет из-за денег». Грустно ироническое замечание Пушкина:

«Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать».

— как бы без слов указывает на некоторое лицемерие, заключающееся в том, чтобы продавать зачатое в бескорыстном вдохновении творение.

Федоров считал вообще всякий литературный и иной гонорар — развратом. О так наз. «социальном заказе» и говорить не приходится. Заказной и корыстной истины,

заказной и корыстной правды и заказной и корыстной красоты не бывает. Изумительная «сказка-легенда» заключает в себе варииpoванное повторение и воплощение в реальные образы одного из самых ОСНОВНЫХ ПОЛОЖЕНИЙ СЛОВА БОЖИЯ: «НЕ МОЖЕТЕ СЛУЖИТЬ БОГУ И МАММОНЕ».

Из этого видно, насколько неправы те, которые смешивают богатство с милостию Божиего благословения. К этому присоединим притчу о том «запасливом» человеке, у которого был богатый урожай на ниве, и который сказал себе как обыкновенно говорят «запасливые» и «богатые» люди и страны: [1]) Но Бог сказал ему: «безумный... в сию ночь душу твою возьмут у тебя, кому же достанется то, что ты заготовил?» (Лук. 12, 20).

Итак, незаинтересованность и бескорыстие — основной критерий истины, необходимо связанный с любовию, ибо только любовь «не ищет своего» (I Кор. 13, 5).

Тот же, кто ищет своего, ВСЕГДА НАХОДИТСЯ ВО ВРАЖДЕ И С ИСТИНОЙ И С ЛЮБОВИЮ и, следовательно, ВРАЖДУЕТ С БОГОМ и есть ЛЖЕЦ И САМОЗВАНЕЦ.

Конец «сказки-легенды -- удивительный: он ИЗОБРАЖАЕТ ВСЮ ДУХОВНУЮ, а следовательно, и ИСТОРИЧЕСКУЮ СУДЬБУ МИРА, ИМЕНУЮЩЕГО СЕБЯ ХРИСТИАНСКИМ. И изображает в таких прозрачных символах, которые понятны и ребенку, хотя и заставят задуматься не одного мнящего себя «премудрым» и «разумным». Вместе с тем, эта сказка-легенда заставит очень многих, как обладателей маммоны так и находящихся у них в услужении, скрежетать зубами и вопить в злобной ярости еще и еще — ибо вопль этот раздается во всей силе и во всех концах уже осужденной на сожжение земли:

«Распни, распни Его»... (Лук. 23, 21).

Правда, этот вопль раздается по адресу тех, кто повторяет — прямо или прикровенно слова Его учения, не все ли равно?

«С тем отошел Разлюляй от девушки и как она его научила, так он все и сделал: пришел он и стал говорить с королем все по истине, не боясь ни дьяка, ни бояр, ни обещанных ему ста плетей, а потом не принял от него приобещанных ста рублей, а сказал ему слово про божий дар разумения, за который нельзя ничьей платы брать и

---

[1]) И скажу душе моей: душа, много добра лежит у тебя на многие годы: ешь, пей и веселись.

не надобно потому, что разумение дано нам от Господа.

Тут бояре, и дьяки, и подъячие все поднялися со свистом и с хохотом и все враз над ответами Разлюляя смеялись и старались сбить Короля, чтобы он не верил словам Разлюляевым, потому что скоморох будто сам эти слова все повыдумал. Но, однако, король Доброхот показал и свое разумение и на их наученья не поддался. Он сказал им:

«Вы в людях еще различать не умеете, а я вижу, что эти слова Разлюляй сам не выдумал. Если бы сам он их сложил пустолайкою, так спросил бы, чтобы дать ему прибещанных сто рублей, а он, как я вижу, мне верный слуга: он не хочет от меня за свою службу ни креста, ни шеста, ни корысти, ни милости. Таких слуг, как он, у меня до сих пор еще не случалося.

Издаю вперед повеление, чтобы по всей земле не сметь звать Разлюляя измигульником: он мне лучше всех вас старается. А вот вас бы я всех распустил от себя с большою бы радостью, да нельзя моему двору оставаться без челяди. Для того только вы мне и надобны.»

Последний раздел этой «сказки-легенды», выходящей своими мыслеобразами не только из глубочайших тайн бытия, но еще из того, что можно назвать вечным Евангелием, есть изумительное по сжатости и одновременно по исчерпывающей силе повествование, ни более ни менее как о том, как мир во второй раз пал и что из этого вышло...

Показано, что мир не мог или не захотел, или, наконец, не смог и не захотел выдержать Божественного света Христовой Истины и укрылся от нее в то, что можно назвать — процедурой, ложными тонкостями, задача которых скрыть правду, а вовсе не уточнить ее и, наконец, сюда войдет и все то, что Достоевский выразил в легенде о великом инквизиторе: стремление поставить свою правду вместо правды Божией, обычно именуя правду Божию суеверием, а свое собственное, уже подлинное суеверие, не по чину именуя правдой Божией. Конечно, сюда войдет также и невозможность при таком состоянии духа смотреть в глаза Божией правде, от нее действительно потемнеет в таких глазах.

«И захотел было король Доброхот править по всей этой простой, явленной ему мудрости, чтобы было в его земле добро каждому в настоящий час, в теперешний, без метания очей в непроглядные отдаленности, да все идет ему в мысли страх, что «а ну как другие в сосед-

них землях так не делают? Ведь тогда одному-то мне у себя на такой манер не управиться посреди других временителей.»

Другими словами, король Доброхот обнаружил два очень важных источника падения: трусость и маловерие. Месту мужества и веры заступило, помимо трусости и маловерия, еще и лжемудрование, очень характерное для данного случая. И трусость, и маловерие, и лжемудрование — все три оказались на услужении того, что отцам-аскетам очень хорошо известно под именем «разложения». Одна из характерных трансформаций и лицемерных одежд — обличей этой «лени мертвой и позорной» (по выражение А. С. Хомякова) есть ЛОЖНЫЙ КОНСЕРВАТИЗМ, то что св. Писание именует «зарыванием таланта в землю».

В результате не только продолжение бед и страданий всякого рода. К ним присоединяется еще новый тягчайший грех: сознательное отступление, апостазия от уже познанной правды, да еще во внешне благолепных одеяниях, в окладе из дорогих материалов и при видимости почтения к этой пренебрегаемой на деле правде, которую «благолепная кривда» мнет и душит в бесцеремонных объятьях своих, по выражению Ю. Самарина.

«Итак, король — решил, что лучше ему сидеть, как сидел, на престоле своем по-старинному, как и все временители, и держать в одной руке меч, а в другой золотое яблоко. Разлюляю же он указал, чтобы отъехать далеко от стольного города, и, поселиться жить навсегда там на пасеке, в теплом омшанике, и есть сотовый мед с огурцами и с репою, сколько похочется, а на базар не ходить и в село не заглядывать и у себя ввечеру за воротами не садиться на лавочке и про то, что слыхал от ласковой девушки, ни встречному, ни поперечному не рассказывать».

Другими словами, в угоду среднему, пошлому, общегреховной экзистенции пророк Божий не только был сослан, но случилось нечто гораздо худшее: вопреки все тому же Слову Божию: «ДУХА НЕ УГАШАЙТЕ» (ап. Пав.), были приняты сознательно все меры к тому, чтобы дух был угашен.

Слову Божию и Духу Божию были устроены т. ск., «похороны по первому разряду». Оно было записано на дорогом материале и опущено на веки вечные — по замыслу хульников — в могилу роскошную. «Но зато, когда стал Доброхот завещать свой престол королевичу, повелел он дьяку, чтобы списали всю эту историю без одной

без ошибочки золотою тростию на мехе и коже, чертами и резами, почертив строки без зализей, со брегами широкими во все стороны, и прикладать ко былым словам в стать письмена небылишные, гласные и согласные. И указал Доброхот завернуть этот список в парчу, и в камку, и в холстиночку, и положить на дно в золотой ларец, и убрать в теремной, в подвал под семь замков и за семью же печатями: пусть лежит там до времени, пока перейдут временители. Так это все в аккурате и сделано, и списание до сих пор лежит под печатями, а дела в королевстве идут все опять по-старинному, и все там опять не спорится, не ладится, а идет все, как было при дедах и прадедах. Не пришел еще, видно час воли Божией».

«На этом старая сказка и кончена». (Там же, стр. 31).

Здесь все ясно. Однако не мешает заметить, что Слово Божие и Воля Божия — это одно и тоже — и судьбу которых в условии человеческой греховной сущности, как судьбу мученическую, изображает эта «сказка», страждет в двух противоположных направлениях: его искажают лжемистики для того, чтобы избавить от требований христианской морали, и его искажают лжеморалисты для того, чтобы избавиться от глубин и чудес подлинной мистики, которая не по вкусу дуалистической псевдорелигии. Оба направления искажают слово Божие.

В противоположность тому, что принято думать в популярно-критической литературе, наконец соизволившей в XX в. и даже в СССР, по разным причинам — только не литературным, снисходительно признать большой талант Лескова, как правило, сосредоточивают свое внимание на таких крупных и действительно блестящих вещах, как «Соборяне», «Леди Макбет Мценского Уезда», «Запечатленный Ангел», «Очарованный Странник», «Железная Воля» и др., но только походя, упоминая о небывалых истоках и интересной фабуле печерских антиков «Стальной Блохи», рассказов, почерпнутых из литературы житий святых, «Пролога», разного рода апокрифических сказаний и тем, и т. д. Конечно, слова нет, это вещи превосходные, местами гениальные. «Соборяне», роман, если только можно это назвать романом, принадлежит к величайшим произведениям русской прозы: притом же это произведение по своему содержанию, по описанию быта, по выведенным в нем персонажам и по манере их трактовки, так же как и по необычайной свежести и новизне стиля — есть настоящее чудо. Открыто необозримое поле действительности и превосходной целины, еще не

тронутой плугом художника. Да и такого до сих пор не могло найтись по той причине, что здесь необходимо было сочетание зараз громадных знаний и такого же громадного таланта.

Талантами Бог русскую литературу не обидел. Но подлинных знаний той среды, за которую взялся Лесков, или вовсе не было, или они были односторонни, крайне поверхностны и, как, правило, всегда сбивались на карикатуру. Сбылось желание Лескова. Тот слой русского общества, к которому применяли исключительно пародийно искажающий метод изображения, метод в сущности бесчестный, особенно когда за него брались не художники, а публицисты, наконец, нашел своего адекватного выразителя. И выяснилось, что церковная и прицерковная среда со всем, что с ней связано, есть могучий исток великого художества и даже целых откровений как в области словесной живописи, чудес стиля, так и в области духа.

Но Лесков, подобно Тургеневу, дал целый ряд очерков из того мира, который мы назовем вместе с Розановым «миром неясного и нерешенного». Заметим здесь кстати, что так Розанов назвал проблему брака и любви. Здесь мы употребим это выражение для изображения мира таинственных метафизических и оккультных явлений, всегда очень занимавших большую русскую литературу, но остававшихся в пренебрежении у русской «горе критики» по соображениям, видите ли, просвещенной науки. И это у жалких вечных гимназистов и студентов, прочитавших несколько тощих позитивистических и материалистических шпаргалок, а впрочем, иногда не читавших и этого. Так, например, один из основоположников русского марксизма — Дебагорий Мокриевич был уличен в том, что он никогда в глаза не видел сочинений Маркса. Это вроде гегельянца Белинского, никогда не читавшего Гегеля по той простой причине, что Гегель тогда не был переведен. Сам неистовый Виссарион не знал ни одного иностранного языка, а по-немецки так и не мог произнести фамилии своего любимого безбожника Фейербаха. Небольшая повесть Лескова «Белый Орел» названа им из приличия «фантастический рассказ»; однако, стоит только начать чтение этого шедевра Лескова, как сразу видно по внутренней убедительности и осязательному реализму всех решительно деталей, что здесь столь мало «фантастичности» (в смысле ирреальности), как ее нет, этой фантастичности, в «Железной Воле» и в «Белом Орле». Пожалуй, придется упрекнуть Лескова за

отсутствие специальных приемов, передающих оккультные и метафизические реальности. В этом смысле Гоголь обладал большим разнообразием их, но только в этом смысле. Лесков сам был натурой исключительно таинственной, разнообразной, в которой уживались самые разнообразные этажи сознания, видений и видения.

Однако необычайная серьезность тона в данном случае мешала Лескову разворачиванию стилизационных приемов и чрезмерному обогащению своей палитры яркими красками. Вещь эта написана, если так можно выразиться, в бело-черных тонах гравюры или рисунка пером. Лишь в некоторых местах едва-едва тронуто цветными мазками пастели. Но именно едва-едва.

Подобного рода произведения можно писать двумя противоположного свойства приемами словесной арматуры.

Можно давать либо едва заметные намеки, «гомеопатические» дозы, которые, по выражению карамазовского черта Достоевского, являются «самыми сильными». Но можно действовать и обратным приемом: перенасыщать осязательностью образы потустороннего мира, который нас, приходящих в соприкосновение с миром, раскрываемым автором, как бы грубо и до осязательного террора болезненно и с несомненностью толкают, ушибают и даже могут сжить со света. Это похоже на то, как в уже разобранном нами «Портрете» Гоголя роковые глаза дьявола-ростовщика, «словно вырезаны из живого человека и вставлены в портрет».

Сюжет «Белого Орла» довольно простой: чиновник, родившийся Себе на беду невольным медиумом и в этом смысле являющийся как бы обреченным, посылается на ревизию с обещанием награды большим орденом Белого Орла. На месте ревизии, вообще бесчестном и нечистом, как бы уже давно притянувшем злых духов именно фактом своей бесчестной нечистоты, ни в чем не повинный, кристально честный чиновник, невольный медиум, почему-то оказывается и оккультной причиной смерти всеми любимого и очень талантливого молодого человека. Его покрывает всеобщая ненависть. Мать умершего молодого сына, хотя и сознает юридическую невиновность оккультного и невольного убийцы, тем не менее не хочет его видеть и отказывается принять от него помощь. Те же бесчестные лица, злоупотребление которых этот ревизор приехал раскрывать, как-то понимают его оккультно метафизическую беду и злорадствуют по этому поводу. Соз-

дается такое впечатление, будто бы весь мир, которому взяточники и негодяи чрезвычайно угодили, взяв их под свое покровительство, все делает, чтобы сгубить ненавистного ревизора.

Одни уже загробные явления беспричинного и безвременно умершего молодого человека своему предполагаемому, но вполне невинному «убийце», превращает жизнь последнего в ад.

Ни в чем не успевший, в смысле изобличения и наказания негодяев, несчастный ревизор возвращается назад на место службы и здесь в течение ряда лет терпит ряд оглушительных неудач, не говоря уже о постоянных явлениях призрака.

Наконец, почему-то умерший сжалился над своей ни в чем неповинной жертвой и не только перестал его преследовать, но как мог исправил причиненное им зло, явившись для этого в последний раз. После чего он исчез навсегда. Самым замечательным в этом рассказе является как бы сочетание двух типов мытарств: прижизненных и загробных. Они переплетаются и создают самую жуткую, вполне адскую картину взаимной связанности невинного ни в чем «палача», которого и можно было обвинить в сглазе по причине ужасной наружности, и его предполагаемой жертвы: в итоге нечто характерное для духа тьмы и его подчиненных присных его духов: оклеветание невинного с целью его всеконечного погубления и превращение его бытия в посюсторонний и потусторонний ад.

Вещь эта действительно загадочна уже по той причине, что сам ее герой — носитель ужасной наружности, как бы заимствованной у какого-то действительно страшного существа, хотя сам носитель этой наружности является безукоризненным в моральном отношении человеком.

Весь рассказ насыщен атмосферой дьявольской порчи. Испорчен в своей наружности и сам невольный медиум. Испорчена его жизнь. Убит очаровательный и безупречный молодой человек и ввергнуты в безутешное горе мать и приемная сестра. Торжествуют лишь негодяи, самые обыкновенные негодяи типа гоголевского Чичикова.

Вот как автор рассказа описывает наружность невольного медиума Галактиона Ильича.

«...в свете, в обществе Галактион Ильич успеха не имел и вообще не был избалован насчет житейских радостей...

Он имел самое плохое, хрупкое здоровье и ФАТАЛЬНУЮ НАРУЖНОСТЬ.

...Галактион Ильич внушал ужас, смешанный с некоторым отвращением, он в одно и тоже время был типический деревенский лакей и типический живой мертвец. Длинный, худой его остов был едва обтянут сероватой кожей, непомерно высокий лоб был сух и желт, а на висках отливала бледная трупная зелень, нос широкий и короткий, как у черепа: бровей ни признака, всегда полуоткрытый рот со сверкающими длинными зубами, а глаза темные, мутные, совершенно бесцветные и в совершенно черных глубоких яминах. Встретить его — значило испугаться.

Особенностью наружности Галактиона Ильича было то, что в молодости он был гораздо страшнее, а в старости лучше, так что его можно было переносить без ужаса.

Характера он был мягкого и имел доброе чувствительное и даже, как сейчас увидите, сентиментальное сердце. Он любил мечтать и как большинство дурнорожденных людей, глубоко таил свои мечтания. В душе он был поэт БОЛЬШЕ, ЧЕМ ЧИНОВНИК И ОЧЕНЬ ЖАДНО ЛЮБИЛ ЖИЗНЬ, КОТОРОЙ НИКОГДА И В СВОЕ УДОВОЛЬСТВИЕ НЕ ПОЛЬЗОВАЛСЯ.

Несчастье свое он нес на себе и знал, что оно вечно и неотступно с ним до гроба. В самом его возвышении по службе для него была глубокая чаша горечи: он подозревал, что граф Виктор Никитич держал его при себе докладчиком больше всего из тех соображений, что он производил на людей подавляющее впечатление. Галактион Ильич видел, что когда люди, ожидающие у графа приема, должны были изложить цель своего прихода, у них мерк взор и подгибались колена... Этим Галактион Ильич много содействовал тому, что после него личная беседа с самим графом каждому была уже легка и отрадна». (Лесков, Собр. соч. Т. 7. Москва, 1958 г. стр. 9,10).

Как и все так называемые фантастические рассказы у больших мастеров, и это дышит глубочайшей внутренней убедительностью. Да и вся житейская рана этого происшествия настолько, как принято говорить, реалистично осязательна и не так уже редко встречается, что сразу вызывает доверие у непредвзятого читателя.

Такой «рассказ», вернее факт, мог бы сослужить роль богатой поживы для бесчисленного множества людей, так или иначе признающих знаменитое перевоплощение («метапсихоз). Для этого рода точки зрения все ясно: «бед-

ный Галактион Ильич в предыдущем воплощении» совершил некие предосудительные поступки, а может быть и преступления, за которые расплачивается в настоящем своем воплощении, причем его ужасающая наружность, конечно, относится тоже к тому, чем она искупает когда-то им содеянное. Нам нет нужды входить в опровержение этой точки зрения, ибо это представляет совершенно особую тему. Скажу только кратко, что подобного рода теория несовместима с христианским учением о незаменимом богоподобии данной личности и ее свободой. С морфологической же точки зрения, которой придерживается автор настоящих строк, метапсихоз, который можно было бы назвать метаморфозмом, невозможен по той причине, что, как учил св. Фома, и в духе Аристотеля, душа есть форма тела, и иное тело означает и иную душу.

Совершенно естественно является объяснение горькой участи бедного Галактиона Ильича и его фатальной наружности тем, что он так же «испорчен» духом тьмы, как и вообще все мироздание, частью которого (микрокосма) является данный страдалец. Все страждут и все более или менее огорчены: у всех судьба в том или ином смысле больная судьба, искалеченная. Далеко только не у всех это искалечение достигает спектакулярных и громадных размеров и далеко не всеми сознается их собственная беда: вроде того, как есть много жестоких болезней, которые обнаруживают себя уже при самом конце.

Но среди спектакулярно обездоленных людей есть действительно такие и наружность которых, и судьба которых, и отдельные этапы их жизни вызывают «страх и сострадание», подобной тому, которое вызывает герой классической трагедии.

Есть даже такие несчастные, которым судьба как бы улыбается только для того, чтобы дать им почувствовать фатальную горечь всего того, чего они лишены и что в изобилии имеют самые обыкновенные и ничтожные, по сравнению с ними, люди. К тому же в данном случае наружность Галактиона Ильича очень значительна, она, правда, трагична и фатальна, но не лишена своеобразного величия. И недаром в тоне и стиле подхода Лескова чувствуется затаенная симпатия и своеобразное восхищение к своему обездоленному и внутренне весьма значительному герою, которого он награждает весьма ответственным именованием — ПОЭТА.

Это слово, взятое в его высшем значении, означает натуру гениальную.

Есть красивые гении, хотя их очень мало. Но «смазливых и хорошеньких» гениев не бывает. То, что наружность Галактиона Ильича привлекла внимание души великого артиста Н. С. Лескова, показывает, что за внешним физическим уродством, как у Сократа, скрывается нечто значительное и прекрасное.

С точки зрения морфологической философии, связь наружности Галактиона Ильича с его несчастьями есть нечто вполне последовательное и в известном смысле «объясняемое». Дело в том, что не только строение тела (а значит лица и глаз — последнее в особенности), связаны с характером человека, как это показано Кречмером. Если идти дальше и связать характер человека с его действиями в мире и воздействием мира на него, то выяснится в порядке чисто позитивном, научном связь строения тела и лица с судьбой. Можно даже сказать, выражаясь в терминах морфологической философии, что СТРОЕНИЕ тела и ТИП ЛИЦА СОСТАВЛЯЕТ с ХАРАКТЕРОМ ЧЕЛОВЕКА и ЕГО СУДЬБОЙ ЕДИНЫЙ МОРФОЛОГИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС, где «ЧАСТИ И ЦЕЛОЕ» ВЗАИМНО ОБУСЛОВЛИВАЮТ ДРУГ ДРУГА.

И это касается не только, так наз., «земной», ВРЕМЕННОЙ, пространственной судьбы человека, словом, того, что можно назвать МОРФОЛОГИЕЙ ВРЕМЕННОГО ПРОСТРАНСТВЕННОГО ОТРЕЗКА ПУТИ ЧЕЛОВЕКА НА ЗЕМЛЕ, но также и МОРФОЛОГИИ его ДУШЕВНО-ДУХОВНОГО КОМПЛЕКСА и его ЭВОЛЮЦИИ либо после СМЕРТИ, либо еще при ЖИЗНИ, когда он ВХОДИТ в «СОПРИКОСНОВЕНИЕ с разного рода ПНЕВМАТИЧЕСКИМИ СУЩНОСТЯМИ и ФОРМАМИ, чем бы последним ни была в т. н. потустороннем мире и какими бы ни были их отношения к данному лицу, которого душе-духовный телесный комплекс нас интересует.

Судьба есть всегда та или иная степень связанности на путях человека, как посюсторонних, так и потусторонних. Поэтому быть объектом в руках рока есть нечто весьма унизительное, болезненное и нередко страшное, до предела ужасное. Здесь надо искать то, что именуется «адом», или смертью и адом. Ибо смерть и ад всегда означают ту или иную степень связанности, и притом связанности человека мистическими силами.

Эти черные мистические силы, связывающие свободу человека и превращающие его иногда почти в автомата, можно назвать еще силами магическими. Вообще всюду, где есть несвобода и рок, обязательно присутствует в них

магическая сила. Лескову в его разбираемой повести-рассказе «Белый Орел» это удается показать как нельзя лучше. У человека в его ритмической смене сна и бодрствования приход сна всегда означает некоторую несвободу, некоторую скованность, даже если это так называемый здоровый сон. Но сон редко бывает здоровым. Он постоянно тревожим выплывающим из подсознания и приобретающими особые образы комплексами. Иногда эта связанность достигает такой мучительности, даже если нет особых образов, или образы эти забыты в состоянии бодрствования, что пережитое мучительное чувство связанности никогда не забывается и продолжает как бы грозить из черных глубин. Тогда мы говорим, в том или ином смысле, о так называемых кошмарах.

Любопытно, что этот термин употребляется также и тогда, когда наяву случается нечто особенно ужасное, являющееся как бы продолжением и реализацией, воплощением выплывающих из бездонных глубин подсознания недоброкачественных комплексов. Часто здесь сон и бодрствование не знают границ — и вся жизнь может превратиться в сплошной кошмар.

С большой проницательностью Церковь говорит о «мрачном сне греховном», не разделяя сна и бодрствования. С еще большей проницательностью отцы-аскеты и подвижники борются со сном, как вообще с царством не только физической, но и духовной тьмы, когда человек оказывается связанным по рукам и по ногам в качестве беззащитного объекта для нападения враждующих с ним магических, несомненно черных сил. Отсюда борьба со сном и стремление в своем бодрствовании подражать светлым духовным силам, находящимся в орбите незаходимого Божьего сияния.

Великие трагики от Эсхила до Шекспира и от Шекспира до Достоевского и Ибсена не уставали показывать это взаимопроникновение областей сознания и подсознания, бодрствования и сна, состояние светлой свободы и кошмарной связанности. В нашу эпоху среди крупных писателей следует назвать нашумевшего и действительно очень интересного в этом смысле Кафку.

Мы уже указали на господствующую роль этого рода явлений в прозе Пушкина и Толстого, Гоголя и Достоевского. Этот элемент настолько существенен, что трудно сделать большое произведение интересным, не введя в него этого элемента в том или ином виде. Необычайная скука, бездарность, которой отмечен весь без исключения

советский период литературы и который кончился только с появлением «Доктора Живаго» Б. Пастернака, надо отнести за счет тщательного выхолащивания поля действующих лиц от воздействия таинственных сил белых или черных, которые, собственно, и составляют основу настоящего реализма.

Произведения Лескова в этом смысле, подобно всем большим явлениям художественной литературы, представляют как бы комья мировой светящейся материи, в которых отмечаются особенно яркие места в повышенном, так сказать, накале. Эти моменты сгущения и составляют как раз явления сил, о которых идет речь, и борьба этих сил: темных магических — порабощающих, и светлых ангельских — освобождающих. Большей частью эти пункты или моменты сгущения изображаются символически за невозможностью найти для них адекватный язык, это и есть вечный символизм большой художественной литературы и вообще большого искусства, вне чего не может быть вообще даже искусства, а есть только бессмысленные, тенденциозные, рабски искаженные малевания и беспомощные зарисовки. Например, в «Соборянах» такими центрами сгущениями потусторонних стихий и их символического выражения, являются гроза, застигшая в пути отца Туберозова, и в особенной степени грандиозная, страшная и величественная картина агонии и финального освобождения души диакона Ахиллы.

Почти всегда большие писатели, и Лесков не составляет исключения, испытывают потребность как бы «раскрывать ставни» в потусторонний мир и показывать его «клочки и обрывки», пользуясь удачными выражениями Достоевского и С. Л. Франка. Тогда появляется так называемые «фантастические рассказы», которые на деле не только не являются фантастическими, но показывают нам самое реальное, ибо потустороннее есть самое реальное: то, что нас сковывает, и то, что нас освобождает.

Рассказ «Белый Орел» Лескова должен быть отнесен к этой категории «раскрытых ставен», через которые к нам проникают «клочки и обрывки из иных миров». Знать это необходимо, ибо для каждого из нас наступит такой момент, когда ставни окажутся распахнутыми на короткое время, но двери, врата откроются настежь, через которые к нам войдет «судеб посланник роковой».

Забота всех подлинных философов, мудрецов, мистиков, аскетов, великих художников — так или иначе «познакомиться с картой потустороннего мира» (о. Павел Фло-

ренский), увидеть хотя бы издали ту страну, где нам придется поселиться навсегда, увидеть ее, подобно Моисею, взиравшему на обетованную землю с вершины Нево. В сущности, вся аскетика сводится к тому, чтобы эта земля оказалась действительно обетованной, а не мрачной обителью безобразных теней и вечного непрекращающегося кошмара. Но для этого надлежит смотреть опасности в глаза, не закрывать малодушно глаз и не прибегать к позорному, идиотскому и смешному, недостойного человека, малодушно трусливому отрицанию потусторонних реальностей.

Когда мы говорим, что Лесков вышел из стиля, это совершенно не значит, что в нем нет большого и даже огромного смысла. Это только означает особый род художества слова, где к смыслу приходят через художественное углубление слова со всеми его возможностями. Для «светлых личностей» подобного рода метод был чем-то абсолютно невозможным, недоступным, немыслимым. Потому Лесков и остался вне поля зрения не только «светлых личностей», но и очень большого круга интеллигентов и полуинтеллигентов, которые жили параноическим позитивизмом, между днем и ночью. И при этом продолжали считать себя трезвыми и деловыми, с очками на носу почитывая «Что Делать»? Чернышевского и готовя «неуемный бубен» советской, так называемой, литературы.

Здесь мы взяли словечко А. М. Ремизова, которого эти люди заслужили. Проще сказать «красный бубен» — и «проницательный читатель», как называл сам Чернышевский свою невзыскательную и терпеливую аудиторию.

Для этого «красного бубна» имеется у Розанова, блестящего учителя А. М. Ремизова, еще другое, несколько более пространное и более кусательное определение: «стена Петрушек согнувшихся над алгеброй». Собственно говоря, у всякого художника, который попытается исходить «из смысла», должно с роковой неизбежностью получиться «Что Делать?», с которым, по замечанию Ю. И. Айхенвальда, «делать решительно нечего».

Так все поголовно « общественное мнение» — и не только обязательно русское — крепко держится того мнения, что художественное произведение — это прежде всего что-то «очень умное» (главным образом в смысле таблицы умножения), и что из него надо обязательно чему-нибудь научиться, например, делать доллары, варить вкусные обе-

ды, словом, устраивать свои делишки. Кончилось это известно чем: исчезло искусство, исчезли «звуки сладкие и молитвы», соловьи разлетелись неизвестно куда, зато ослиного крика, «петушиного пения, и воробьиного чириканья — «прозаической птицы, переносящейся с одной навозной кучи на другую» (Тургенев) — этого сколько угодно. И «это» оплачивается очень хорошо — и за железным занавесом, и перед железным занавесом. К чему здесь музыка и стиль?

Глава третья.

А. М. РЕМИЗОВ

Такие мысли приходят в голову, когда читаешь обвинения А. М. Ремизова в отсутствии смысла. Нет, пусть артист поет. И пусть, подобно творцам знаменного распева, творит «разводы», «переводы», «фиты чудесные», те самые импровизированные каденции, которыми когда-то услаждал слух Бетховен. Ведь это он сказал, что «музыка выше, чем вся премудрость и философия».

Собственно говоря, Ремизов весь ушел в музыку слова и в вариирование разных словесно-музыкальных тем и образов. В этом отношении он пошел дальше и Мельникова Печерского, и Лескова, и даже самого Розанова. Несомненно, он предъявляет читателю большие требования — читать его трудно и надо по нескольку раз вчитываться и вслушиваться в музыку его словоплетения. Кроме того, есть в нем то самое «юродство», которое у некоторых писателей является самозащитой от вторжения улицы в напуганную и исстрадавшуюся душу, которой нужны тишина святилища и покой монашеской келии. Верно сказано Ницше: «верь ты мне, о, друг оглушительного шума, что наши самые тихие часы — самые великие». Недаром у Лескова в уже разобранной сказке «Час Воли Божией» старцы, возвещающие эту волю, говорят едва слышным шепотом. Это, как известно, очень раздражило и короля Доброхота и его придворных...

Так как специально взятый и художественно анатомированный быт очень поддается в своем художественном изображении словоузорному плетению, то естественно, что Ремизов оказался одним из величайших русских художников быта. В этом отношении его никак нельзя даже и отдаленно смешивать напр., с И. С. Шмелевым, который берет быт «кусками» и вставляет его, как бы «цитируя» в свои произведения.

Ремизов, так же как Лесков и Розанов, анатомирует

быт, даже атомизирует его, распыляет, и потом уже воссоздает в своих дивных композициях, которые являются совсем не изображением чего-то, но началами новых творимых миров. Отсюда внутренняя и необычайная религиозность Ремизова, так же как религиозность Розанова и Лескова. Но это совершенно особая религиозность. Она тесно связана с творчеством и можно сказать, что эти авторы, «отложивши житейское попечение, только поют».

Как и следовало ожидать, эти авторы только «артисты», должны были с особенной болью переживать удары острых углов жизни. И действительно, как только по тем или иным причинам дело у Ремизова доходит до «сюжета», почти всегда сюжет этот трагический, мучительно тягостный, невыносимый. В таких случаях жизнь берется у Ремизова в самой ее тяжелой, и даже вовсе с нелепой стороны. И это так же характерно для молодого Ремизова, одной из самых значительных фигур русского ренессанса, как и для Ремизова, эмигрировавшего и пережившего ту самую «Взвихренную Русь», которая так безжалостно поглотила в своем «диком чреве» весь изысканный музей Ренессанса. Ремизов, пишущий до революции такие вещи как «Крестовые Сестры», или поменьше — повесть «Оля», или еще меньше, очерк «Петушок», так же как Ремизов пишущий небольшой рассказ о Вифлеемском избиении младенцев, это все тот же Ремизов, которому так трудно дается жизнь, что он вынужден уходить от нее в «разводы» и «переводы» своей фантастической музыки, которую, быть может, лучше всего передать «Кикиморой» Лядова, его же «Волшебным Озером» и «Из Апокалипсиса»...

Тот, кто хочет знать, что такое страдальческое нутро Ремизова, тот пусть прочтет его небольшой рассказ о Вифлеемском избиении младенцев. Он к своему удивлению откроет, что хотя этот большой артист и положил будто бы львиную долю своего времени на хитроумное извитие словес, но что все-таки главная тема его внутреннего звучания есть невыносимая «боль жизни», невозможность понять все ту же знаменитую «слезинку ребенка», для которой у него из церковно скриптуального предания нашелся жуткий образ, вдохновивший некогда великого живописца Лукаса Кранаха. Или вот, напр., повесть «Три Желания».

С какой силой ранит этот атомизированный быт, превратившийся в тысячи острорежущих осколков, от которых кровянятся подошвы, кровью слезятся забитые остро-

режущей пылью глаза, которые забираются в волосы и вместе с холодным ненастным дождем заплывают за спину и режут в пояснице вместе с холодом намокшей одежды. Никак нельзя упрекать Ремизова в том, что стилизация и хитроумное художество закрыли от него страдания жизни, скорее наоборот. Он лечился художеством от этих самых страданий, которые были всегда для него невмоготу. Может быть, нельзя назвать его гением, но несомненно он был гениальной, необыкновенной натурой — и получил он эту натуру как дар данайцев вместе с такой необыкновенной душевной и физической организацией, что если бы ему дана была возможность перед началом своего земного поприща увидеть себя, он бы вернее и наверное отказался бы от своего громадного дара, который только и годился на то, чтобы едва заглушать стоны «униженного и оскорбленного»... Только кем? Вот страшный вопрос, который превратил блестящее искусство Ремизова в вечное русское юродство.

Глава четвертая.

В. В. РОЗАНОВ

Таков был, конечно, и блестящий учитель Ремизова, В. В. Розанов. Вот уж можно сказать, что над этой, быть может, самой замечательной фигурой русской литературы XX века надругался и насмеялся кому только не было лень, конечно, все из той же тьмачисленной братии «светлых личностей» с их окружением.

Напрасный труд! Более чем кто-либо другой, надругался над собою сам Розанов. И после этого тщетны были бездарнейшие потуги на брань какого-нибудь Ожигова из феноменально пошлой и бездарной «Киевской Мысли». Была такая газета, славившаяся своими «светлыми личностями», среди которых в центре стоял ни более, ни менее, как сам Л. Д. Троцкий, это называлось либерализмом. Вся эта история очень напоминает попытку маленького буржуа посмеяться над длинным носом Сирано де Бержерака. Тот, взяв за ухо бездарного насмешника, показал ему, как следует талантливо смеяться над уродством своего ближнего и прежде всего — над самим собой.

«Удивительно противна мне моя фамилия. Всегда с таким чужим чувством подписываю «В. Розанов» под статьями. Хоть бы «Руднев», «Бугаев», что-нибудь. Или обыкновенная русская «Иванов». Иду раз по улице, поднял голову и прочитал: «Немецкая булочная Розанова.»

Ну, так и есть: все булочники «Розановы», и следовательно все Розановы булочники. Что таким дуракам (с такой глупой фамилией) и делать. Хуже моей фамилии только Каблуков: это уже совсем позорно. Или «Стечкин» (критик «Русск. Вестн.», подписывавшийся Стародумов»): это уже совсем срам. Но вообще ужасно неприятно носить самому себе неприятные фамилии. Я думаю, «Брюсов» постоянно радуется своей фамилии.

Поэтому — СОЧИНЕНИЯ В. РОЗАНОВА меня не манят. Даже смешно.

СТИХОТВОРЕНИЯ В. РОЗАНОВА — совершенно нельзя вообразить. Кто будет читать такие стихи?

— Ты что делаешь, Розанов?

— Я пишу стихи.

— Дурак! Ты бы лучше пек булки».

Совершенно естественно.

Такая неестественно отвратительная фамилия дана мне в дополнение к мизерабельному виду. Сколько я гимназистом простаивал (когда ученики разойдутся из гимназии) перед большим зеркалом в коридоре — и сколько тайных слез украдкой пролил. Лицо красное, кожа какая-то неприятная, лоснящаяся (не сухая). Волосы прямо огненного цвета (у гимназиста) и торчат кверху, но не благородным «ежом» (мужской характер), а какой-то поднимающейся волной, совсем нелепо, и как я не видел ни у кого. Помадил их, и все не лежат. Потом домой приду и опять в зеркало (маленькое ручное): «Ну, кто такого противного полюбит?». Просто ужас брал: но меня ЗАМЕЧАТЕЛЬНО любили товарищи, и я всегда был «коноводом» (против начальства, учителей, особенно против директора).

. . . .

Но в душе я думал:

— Нет, это кончено. Женщина меня никогда не полюбит, никакая. Что же остается? Уходить в себя, жить с собою для себя (не эгоистически, а духовно), для будущего. Конечно, побочным образом и как «пустячки», внешняя непривлекательность была причиною самоуглубления («Уединенное»).

Ко всему этому и ко многому вроде этого окончательный комментарий: «Цинизм от страдания...». Думали ли вы когда-нибудь об этом? Если соединить эти важные и столь необыкновенно выраженные автобиографические признания с фигурой главного героя «Белого Орла» Лескова, если вспомнить этот же элемент у Ремизова, если подумать о том, что Пушкин был чрезвычайно некрасив, и светская чернь даже, говоря на эту тему, как бы требовала от его жены измены с красавцем кавалергардом, если отнести сюда же мучения Л. Толстого в «Детстве и Отрочестве», неприглядную физиономию Гоголя и многое другое в этом роде, если вспомнить, наконец, надорванно страдальческий взгляд Лескова на портрете Серова... И еще много-много другого в этом роде, то

опять и опять откроется, но уже совершенно с другой стороны тайна Иовлевых воплей и проклятий пророка Иеремии своему существованию.

Но открывается также и причина религиозности этих великих «уродов» и несчастливцев. Открывается тайна «униженных и оскорбленных» — тайна **подлинного** дара и **обязательного надругательства** над ним. Даже создается такое впечатление, словно неприглядная физиономия, которую никто не может полюбить, но над которой все обязательно будут смеяться, не есть даже обратная сторона дара, но какой-то особый значок, положенный при рождении Богом, чтобы ни у кого не искать отрады и утешения, как только у Того, Кого Леон Блуа назвал — Le Grand Paure. Одинокий и непонятый Страдалец. Ведь творца неба и земли со всеми Его тайнами, со всей поэзией и со всеми трагическими ужасами, словом, со всем тем, что принадлежит абсолютному творчеству, ведь как судили и кто судил.

Розанов, помимо только что выраженной невыносимой тягостной стороны его «экзистенции», ведь тоже может казаться пришедшим к мысли и к смыслу через совершенно особый, ему только одному свойственный стиль. Если гению в подлинном смысле этого слова свойственно открывать путь, по которому еще никто не ходил, и тропинку в заколдованный волшебный лес, где не ступала еще нога человека, если, наконец, сам автор является и творцом этого зачарованного леса с его жуткой темной чащей и еще никем не открытыми тайнами — то Розанов, конечно, гениален без разговоров. И ему, быть может, разрешается, как и всякому большому дару, иметь совершенно особые отношения к своему Творцу, совершенно особое «стояние» перед ним. Розанов, конечно, философ религии. Но, приняв во внимание его литературный гений, которому свойственно приходить к новым мыслям также и через художество стиля, его придется зараз отнести к царству русского слова и к царству русской национальной мысли.

В чем сущность стиля Розанова? Мы его уже отчасти охарактеризовали, говроя о стиле Ремизова. Один из последователей и аналитиков этого стиля Виктор Шкловский в своем интереснейшем очерке «Ход Коня» удачно применил к стилю Розанова греческое словечко «оксимерон», буквально это означает — заостренный, острый, колючий осколок. И действительно, все сочинение Розанова, независимо от их, так сказать, общих или гениальных раз-

меров — от толстых томов такого сочинения как «Около Церковных Стен» и до коротеньких мыслеобразов «Уединенного» или «Опавших Листьев», все это сделано из какого-то чрезвычайно твердого алмазоподобного материала, атомизированная словесная пыль, мельчайшие осколки.

Подобно атомам Демокрита, они иногда падают параллельным дождем, иногда же образуются в них косвенное движение — «Декартовские Вихри», словесные атомы сцепляются, благодаря своей причудливой, всегда разнообразной форме, образуют небольшие периоды-фразы в несколько предложений очень небольшого размера. Иногда эти предложения соединяются в отдельные как бы повестушки, эти как-то сцепляются, склеиваются совершенно небрежно, бездумно, наперекор читателю и самому себе в отдельные мирки, а эти, в свою очередь, уже в подобие крупных сочинений. Никакой «диалектики». Никакой даже логической последовательности, одно и тоже положение много раз утверждается и много раз отрицается. Настроение сразу пробегает через все цвета спектра, а музыка, как цевница Пана, через все созвучия. В результате же — незабываемые образы и очень верно и удачно схваченные, либо решения по-новому старых тем, либо постановка таких тем, о существовании которых никто не догадывался.

Говоря языком МОРФОЛОГИИ, можно сказать, что в удивительном «хаокосмосе» Розановского творчества, где хаоса гораздо больше чем космоса, мы являемся свидетелями самого трудного и самого загадочного из всего того, что являют собою для философа так наз. «мировые загадки»: мы являемся свидетелями ПЕРВИЧНОГО ЗАРОЖДЕНИЯ И СОЕДИНЕНИЯ ФОРМ — МОРФОГЕНЕЗИСА.

В Розанове есть нечто чрезвычайно АВТЕНТИЧНОЕ, ПЕРВОНАЧАЛЬНОЕ и в известном смысле — ДОУМНОЕ и ЗАУМНОЕ. Это, кажется, ЕДИНСТВЕННЫЙ ПО-НАСТОЯЩЕМУ УДАВШИЙСЯ ФУТУРИСТ. В этом смысле он как-то смог символизировать «догрехопадность мира», мира, находящегося еще в «творческом лоне», мира, еще не вышедшего из материнского чрева ВЕЧНОЙ СОФИИ. Отсюда и, если можно так выразиться, «ЭНТЕЛЕХИЙНОСТЬ» Розанова; недаром он так любил и ценил Аристотеля, он и сделал мастерски комментированный перевод его «Метафизики». Этот творческий «хаос Эмпедокла» и переживание самого себя в качестве «утробного младен-

ца» делает Розанова, этого очень образованного и даже ученого (по старинному, по классическому греко-латинскому образцу) гениального писателя — диаметральной противоположностью какого бы то ни было педантизма, какой бы то ни было «официальщины».

Этой стороной своего дара он может быть назван, как бы «антитезой Козьмы Пруткова». А так как «Козьма Прутков» есть пародия на чиновничье государство и вообще на всю Петровскую Империю с ее «табелью о рангах», и, следовательно, на всякую бюрократическую чиновничью государственность со всеми ее отражениями и преломлениями, то отсюда понятна бессильная ярость и злоба всех «фанатиков мундира» против этого органически «БЕЗМУНДИРНОГО» человека, ярость ханжей и лицемеров против этого человека, грешного всем — кроме ханжества и лицемерия — основных пороков педантической бюрократии.

Бюрократия есть вообще насквозь лицемерие, педантизм, глупость и бездарность — и все это в крайне аррогантном духе, с полицейским наскоком и окриком. Все это выражено и в «Козьме Пруткове» и у Розанова, у каждого по-своему, но с большой силой и убедительностью.

На первом месте стоит, конечно, лицемерие — основная АМАРТОЛОГИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ, согласно Евангелию. Однако эта категория двоится. С одной стороны, это, «дань, которую порок приносит добродетели». Особенно много этой стороной лицемерия занимался Гоголь. С другой — в лицемерии есть сторона мало отмеченная, тоже своеобразная дань, но на этот раз ДАНЬ, КОТОРУЮ БЕЗУМИЕ ИЛИ МАЛОУМИЕ ПРИНОСИТ УМУ И ЛОГИКЕ.

Есть особая лицемерная форма умственной лени или, если угодно, «мышления согласно принципу наименьшей траты психической энергии», которая заключается в поклонении логике и в ссылке на последнюю по терминологии Паскаля, с тем, чтобы этой ссылкой и видимостью поклонения логике купить себе индульгенцию или ПРАВО ВОВСЕ НЕ МЫСЛИТЬ И НЕ РАССУЖДАТЬ, ПРАВО НА ГЛУПОСТЬ или даже на УМСТВЕННОЕ БЕСЧЕСТЬЕ, ПРАВО НА НЕНАВИСТЬ К «ДУХУ УТОНЧЕННОСТИ» (esprit de finesse, по терминологии того же Паскаля), со ссылкой, видите ли, на..., так наз., «КАРТЕЗИАНСКУЮ ЛОГИКУ», которой здесь нет и следа. Словом, покупка прав не читать и не мыслить, быть круглым невеждой и круглым глупцом.

В этом механизм гибели западной цивилизации, в

этом и суть «петризма», из которого вылупился большевизм — вполне законное дитя западного картезианства. Изобретенная О. Контом умственная гигиена, заключавшаяся в том, чтобы не читать и не мыслить; провозглашение Чернышевским, что ничего открывать не надо, так как все уже открыто, и травля на этом основании Лобачевского, то есть кроваво-палаческий обскурантизм на «просвещенческой» базе, относятся сюда же и есть механизм гибели Западной Цивилизации, «отравляемой продуктами собственного распада», согласно терминологии о. Павла Флоренского.

И по поводу «Бесов» Достоевского нечего псевдокартензианским журналистам кивать в сторону «ам слав». Эти журналисты получают лишь назад свое собственное добро — «о тебе сказывается басня».

Это мерзейшее лицемерие, которое проф. Рейнгольд фон Вальтер определил как «сознательное заражение девственного тела сифилисом с тем, чтобы иметь под этим предлогом право истребить зараженного». Этим как нельзя лучше подтверждается истина, что лицемерие — любимый грех Сатаны — «ЧЕЛОВЕКОУБИЙЦЫ ИЗНАЧАЛА».

Розанов не скоро разобрался в этом всем и одно время был даже в лагере «светлых личностей», картезианцев, никогда Декартом не занимавшихся. И это тем более, что сам Розанов родился в среде самых нищих из всех «разночинцев», которых, казалось, когда-либо видела «нищая Россия». Однако уже ко времени Розанова страница истории перевернулась, наступила новая эпоха, эпоха Русского Ренессанса. И было бы страшно, если бы такая гениальная натура, «гениальный обыватель», как его остро наименовал Н. А. Бердяев, оставался в этом жутком углу с пауками, и с их жалкими вопросиками вокруг «муравейника двуногих», который придумали на горе России и миру эти «небольшие подобия людей».

Итак, как мы, в добавление к удачному слову Бердяева, определили: РОЗАНОВ ЕСТЬ УДАВШИЙСЯ ФУТУРИСТ, УДАВШИЙСЯ ПИКАССО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ, равно как и РУССКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ МЕТАФИЗИКИ.

Заметим кстати, что в годы так наз. «военного коммунизма», а также в позорные годы «раскулачивания» и действия «индекса» с благословения лицемерно молчаливого Максима Горького, самим коммунистам очень хотелось БЫТЬ ФУТУРИСТАМИ. Но у них ничего, кроме пошлого, бессмысленного и бессильного вздора не

получилось, несмотря на сотрудничество Демьяна Бедного, В. Маяковского и Мейерхольда. Удача была только в разбазаривании Эрмитажа, Публичной Библиотеки и в том, что Маяковский назвал «Треньканьем Пулями по Стенам Музеев», да еще в истреблении неимоверного количества ученых, техников и мыслителей, часть которых была изгнана, а их книгохранилища, вроде напр., библиотек Ульяницкого, О. Розенберга и еще ранее — богатейшего музея в замке Сангушко — истреблены начисто... В этом смысле коммунистический футуризм УДАЛСЯ ВПОЛНЕ или ПОЧТИ ВПОЛНЕ. Вспомним, напр., еще погром имения и истребление библиотеки и рукописей гениального математика Ляпунова, жена которого была убита, а сам он застрелился...

Нет, «футуризм» В. В. Розанова был совершенно другим, так же как и его литературный атеизм в духе Демокрита, Анаксагора и Эмпедокла был тоже совсем другим: уже по той причине, что он был органически связан с культом БОГА и ЛЮБВИ — ПОЛА.

Характерное свойство того, что можно и должно назвать подлинным или удавшимся футуризмом — это абсолютное владение сокровищницей и техникой прошлого. Я только тогда могу убедительно подавать нечто абсолютно новое, даже такое, которое может показаться новым безобразием, пришедшим на смену старой красоте, если я этой старой красотой внутренне и внешне овладел и если эта старая красота мною внутренне и внешне владеет.

Тогда я могу сказать с чистой совестью: я все это исходил вдоль и поперек, я все это знаю, я пред всем этим преклоняюсь, и, наконец, я всем этим владею и могу творить такое же. Тогда только я могу позволить себе роскошь некоторой, так сказать, литературно-эстетической инонии чего-то абсолютного нового, непохожего и которое может показаться ломкой, взрывом, даже истреблением старого, чего в действительности, конечно нет. Просто удавшийся футурист как бы говорит «неудавшимся консерваторам»: «все, что вы делаете и что вы требуете от меня, было сказано и сделано до вас и гораздо лучше вас, и я это могу сделать гораздо, несравненно лучше вас. Но искусство — кокетливая и насмешливая прекрасная женщина, которая говорит, смеясь, бездарному Грушницкому, объясняющемуся ей в любви:

— Я не люблю повторений.

И в эту минуту является Печорин — «футурист» в

качестве статуи командора — и легким жестом отстраняет бедного и бездарного Грушницкого, а потом и вовсе уничтожает его.

Чтобы пояснить сказанное, приведем конкретный пример, на этот раз по поводу неудачного футуриста и модерниста. Это один из тех бесчисленных представителей «обнаглевшей бездари», по выражению Игоря Северянина, которые сделали вдруг открытие, что можно и должно писать, музицировать, сочинять, ляпать краски на полотно, не имея ни малейших признаков призвания или дарования. Заранее торжествуя свою победу и переживая свою бездарность, как раньше переживали гениальность, этот «тип» пришел со своей безграмотной и вообще несуществующей цветной мазней к ныне уже покойному художнику Коровину. Художник взглянул мельком на мазню и сказал с полуулыбкой:

«Хорошо, хорошо, молодой человек... я готов поверить в вашу гениальность, но при одном условии... нарисуйте мне, пожалуйста, вот на этом клочке бумаги ухо».

Великий гений с видом лисицы, уходящей из виноградника, удалился. Конечно, он был в полной уверенности, что будь он Господом Богом, то несомненно ухо он поместил бы на месте пятки, пятку на месте уха, глаза на затылке и все это так, что и пятка, и ухо, и затылок, и глаза напомнили бы в своем сочетании плохой салат. Тоже самое касается и искусства слова.

Есть хаос и хаос. Хаос первого рода это «земля неустроенная, мрак вверху бездны и дух Божий, носящийся над водами». Это хаос творческий и творимый, оформляемый, готовый стать космосом под воздействием Слова Божия и Духа Божия, и уже становящийся космосом, как бы этому не противилась «вражия сила». Но есть хаос и второго рода: это «горький хаос» разрушения, смерти, гибели. Этот хаос, в известном смысле, обратен первому и связан с противлением воле Творца, воле Божией. Это хаос той самой бездны, о которой говорят шестые песни канона и в глубине которого копошится «зверь», призрак смерти второй. Характерное свойство этого хаоса есть то, что он возникает всякий раз, когда тварь отвращается от Творца в силу дарованной ей формальной свободы, но видит перед собой зияющую пустоту, наполненную небытийственными призраками и, одержимая темными влечениями к гибели, стремится в эту пустоту. Здесь неизреченная, вполне иррациональная тайна свободы, к которой можно подойти диалектическим

путем, но которая в своем существе никакой диалектикой не познается, но связана с той или иной волевой установкой, с тем или иным «деланием» — добрым или злым.

И внутренний опыт, и свидетельство от Писания говорят нам о том, что творение и разрушение мира идут как бы параллельно и на всякий творческий акт Создателя мира его противник отвечает актами противления и разрушения. И это даже превратилось в своеобразный закон действия и противодействия, закон, далеко выходящий по своему значению за пределы того узкого элементарно-механического смысла, который ему принято придавать. Блестящий русский богослов и мыслитель В. А. Тернавцев даже все свое толкование Апокалипсиса построил как своеобразную диалектику дней творения и дней разрушения, причем дни разрушения являются как бы смещениями и искажениями, анаморфозами дней творения. Но воля Божия о бытии и о существовании тварного мира и вообще космоса неотменима. Возникает трагическая картина хаокосмоса.

В. В. Розанов всем существом своего подсознания, которым он и жил и творил и за пределы которого редко выходил, одновременно мучительно и радостно переживал эту борьбу двух хаосов и двух воль. Он как бы сам стоял на этой границе и, как Пифия, свидетельствовал о том, что «слышало подвластное ухо».

В качестве подлинного и гениально одаренного писателя свое творчество он переживал как музыкальное и даже считал, что «вечная музыка» в душе есть секрет подлинного писательства. В этом он вполне согласовался с великим французским поэтом Верленом, требование которого было «музыки прежде всего». (De la musique avant toute chose).

Его религиозность была тоже религиозностью прежде всего «музыкальной», существование и законность которой отметил Георг Зиммель. Отсюда трудность входить с Розановым в полемику. Быть может, этим объясняется, что почти всегда к невыгоде противников Розанова полемика с последним фатально превращалась в сквернословие и истерику, даже если противником был такой блестящий полемист как Владимир Соловьев. Разница была только та, что специфический и гениальный литературный дар Розанова делал его всегда сильнее и остроумнее даже на почве перебранки. К тому же Розанов обладал удивительным свойством убить своего противника мимоходом и небрежно брошенным словом.

Так или иначе, но религия и Бог были для Розанова всем. И если некоторые большие художники мыслили хотя очень в умаленном виде, вне религии, то Розанов вне религии, так же как и русский народ, просто ничто — «дрянь», по выражению славянофила И. В. Кошелева. Отсюда так же и то, что Розанов мог сколько угодно «еретичествовать», «бунтовать», «капризничать», даже безобразничать как малолетнее дитя, которым он себя всегда и чувствовал, мог даже бессловесно ерзать как народившееся дитя в утробе матери, тоже высказанная им исповедь, но никогда не выходил за пределы великой и церковной ограды. Это церковь всегда чувствовала и снисходительно смотрела на все шалости «гениального полисона». Сам Розанов мог сказать о себе знаменитую фразу, неоднократно повторявшуюся, в том числе и Л. П. Карсавиным, тоже человеком органически религиозным:

«Еретичествовать могу, но еретиком не буду».

Религиозность и жажда бессмертия превратились у Розанова как бы в органические проявления и отправления. Можно сказать, выражаясь словами св. ап. Павла, что он «в Боге двигался и существовал». В этом отношении его свидетельство по своей литературной яркости и автентической наивности, столь свойственной подлинной гениальности, в своем роде единственно.

«Томительно, но не грубо свистит вентилятор в коридорчике: я заплакал: ...«да вот чтобы слушать его — я хочу еще жить, а главное д р у г должен жить». Потом мысль: «неужели он, д р у г, на том свете не услышит вентилятора»: и жажда бессмертия так схватила меня за волосы, что я чуть не присел на пол».

. . . .

...Религиозный человек выше мудрого, выше поэта, выше победителя и оратора. «Кто молится», победит всех и святые будут победителями мира.

Иду в церковь.. Иду, иду...

Отсюда чрезвычайная и вполне искренняя вражда Розанова к позитивизму, в котором ему еще претила удивительная бесплодность. И действительно, среди великих писателей и мыслителей, артистов и духовных деятелей России вообще среди всего, что в этой стране отме-

чено печатью подлинного ума и таланта, нет не только ни одного позитивиста — (о материалистах мы и не говорим!), но нет ни одного, который бы не враждовал так или иначе с позитивизмом. Послушаем высказывания Розанова на эту тему.

...Никогда моя нога не будет на одном полу с позитивистами, никогда! никогда! И никогда я не хочу с ними дышать воздухом одной комнаты!

...Лучше суеверие, лучше глупое, лучше черное, но с молитвой. Религия или — ничего. Это борьба и крест, посох и палица, пика и могила.

Но, я верю, «святые» победят.

...Лучшие люди, каких я встречал, — нет, каких я нашел в жизни: «друг», «великая бабушка», Ал. Андр. Руднева, «дяденька», Н. Р. Щербова, свящ. Устинский, Флоренский — все были религиозные люди, глубочайшие умом. Ведь это что-нибудь да значит? Мой выбор решен.

Молитва — или ничего.

Или:

Молитва — и игра.
Молитва — и пиры.
Молитва — и танцы.
Но в сердцевине всего — молитва.
Есть «молящийся человек» — и можно все.
Нет «его» — и ничего нельзя.

«Это мое вдохновение, и да сойду я с ним в гроб».

Этот пафос, этот восторг и опьянение религиозностью и от мысли, что Бог есть, делали Розанова своеобразной и единственной Пифией — вещательницей мужского рода, хотя душа Розанова была в значительной мере женственной. Так как он все время себя чувствовал не только чрезвычайно малолетним ребенком, и даже не родившимся еще младенцем в утробе матери, то отсюда переживание не книжное, а органическое отеческой доброты Бога и действенной силы молитвы. Заметим кстати, что Розанова в этом пункте особенно захватывал в Ветхом Завете Псалтырь и все как бы непрекращающееся молитвословие, связанное с культом жизненных сил непрестанных зачатий и рождений.

«Я начну великий танец молитвы. С длинными трубами, с музыкой, со всеми: и все будет дозволено, потому что все будет замолено. Мы все сделаем, потому что после всего поклонимся Богу. Но не сделаем лишнего, сдержимся, никакого «карамазовского»: ибо и в «танцах» мы будем помнить Бога и не захотим огорчить Его».

Все, что здесь было приведено, можно назвать лейтмотивом или монотемой творчества Розанова. Возьмите прочь этот лейтмотив и эту монотему — и от Розанова буквально ничего не останется. Если от других писателей и мыслителей могло бы что-нибудь остаться, то от Розанова в силу природы его дара, его стиля и самой техники его творчества, вне Бога и вне религии буквально не остается ничего. Нуль круглый и заведомый. Этим объясняется художественная доброкачественность и прочность розановского «футуризма» и всех его необычайностей и стилистических новшеств, которые делают его столь необыкновенным и единственным. Этим также объясняется и то, что он одинаково чувствовал себя «как дома» в обычном повествовательном реалистическом стиле, который только был у него чрезвычайно ярок, вкусен и прян, как, выражаясь словами Талмуда, вино с пряностями.

Выйти из этого «классического», на многие века и тысячелетия растянувшегося повествовательного стиля в тот прием и в ту технику, которую Шкловский назвал «оксимерон», т. е. стиль, распыленно атомизированный и находящийся в непрерывном движении морфогенезиса и деформации, постоянных трансформаций, варьирований и необыкновенных ракурсов одной и той же темы, одного и того же образа — ему ничего не стоило и было для него как бы переходом из одной комнаты в другую — все «на своей квартире», где была у него своя «домашняя церковь».

Что еще очень характерно для стиля Розанова как «классического», так и «оксимерон» — это то, что он почти никогда не развивает последовательно тему и не описывает последовательно что-нибудь, (хотя если нужно делает и это). Он очень любит тему делать предлогом, как бы отталкиваясь от нее, чтобы бросаться во многие и трудные поэтико-философские авантюры и поиски.

Вот образчик его связной религиозно-философской прозы все на ту же любимую тему о «религиозности», если угодно, «панрелигиозности».

...«отчего, действительно человеку неистребимо присуще религиозное ощущение? Отчего дикарям в Австралии и мудрому из Кенингсберга, отчего «чернокнижнику» Фауста и русскому простому сельскому попу равно мерещится что то святое, божественное, чудесное, неисповедимое в мире.

Оставим «мэоны» и «единое», — скучные, как доска: откуда у нас эти слезы при виде смерти и слезы не одного испуга. Откуда у нас-то, не у «мэона», а у нас — мечты, воображения? Откуда трепет, задумчивость при закате солнца? Откуда восторг, тоска, когда сверлим вопросом звездную глубь в ночи? Да нет и это не главное, не философы, вопросы: откуда в нас, едва мы выйдем из хаоса столкновений, мелочей, будней и возвращаемся в себя, к свободе своей, успокаиваемся от вечного касания жизни — встает эта первоначальная умиленность на все вещи. И не влюбчивая, земная, а торжественная, задумчивая, уходящая в вечность, как бы никогда нерожденная и не умеющая умереть. Я упомянул о великой психологической загадке: отчего смерть, — любимого, близкого — не ушибает нас мертвым ушибом, отчего это не просто «оглобля» и «боль», а что-то, и еще есть тут таинственное, и когда мы истекаем в слезах над бездыханном телом и, кажется, хотели бы умереть за дорогого и вместо дорогого — почему эта потеря, тягчайшее собственной смерти сопутствуется каким-то другими неизъяснимым чувством, совершенно противоположным тому, что выражается словами: «ушиб», «боль», «оглобля», «скверно»?

Возьмите чувство человека над гробом, отца с трупом ребенка на руках, сравните с равным по «ушибу» чувством человека, проигравшего в карты все состояние: вы оскорблены самим сравнением, а между тем в оскорбленности-то вашей и лежит начало очевидной тайны. Ведь, случается, «проигравшийся» — повесится, т. е. для него проигрыш хуже, тоскливее, отчаяннее смерти. Но нас оскорбляет сравнение этих двух ушибов — и в чувстве отца есть, значит, кроме ощущения ушиба, мировой боли, раздавившего камня, и еще какая то темная сладость, утешение, вообще что то являющееся не минусом, а плюсом около нашего бытия?

Действительно, день на пятый, на 10-й, через месяц, полгода, как потерявший ребенка, видевший чужую смерть, вырос!... В нем иногда появляется бессмертная красота, которая даже передается в чертах лица. И сам он,

вся душа его — другая, и это состояние души своей встревоженное, глубоко задумчивое, опустелое — он не променяет на состояние прежнее, сытое, полное и довольное. Вообще в печали есть особенная красота, не заместимая никакою иною, ни с какой несравнимая, что не приходи она в мир — мир понизился бы в красоте, достоинстве: и уж если Бог есть Высшая Красота, прекраснее всех своих тварей, то совершенно бесспорно, что вне всяческих мэонов, независимо от их теорий это есть печальный Бог, которому чего то недостает. Альфа морали и эстетики: а подите-ка убедите в этом богословов, которые говорят, точно отсчитывая градусы: «всеблагой, всеведущий, вседовольный», как и греки ошибались же, определяя: «счастливые боги».

Это все на тему о том, что «боль жизни сильнее интереса к жизни», «почему» религия всегда будет одолевать философию». И это уже по той причине, что «плачущие и болезнующие, чающие Христова утешения» получают это утешение отнюдь не от «Бога философов и ученых», но от «Бога Авраама, Исаака и Иакова». И это сказал один из гениальнейших ученых и философов.

Да и сверх того «счастливую Грецию» и ее «счастливых богов» выдумали много веков спустя плохие стилизаторы Ренессанса, создавшие этот лжемир в пику так наз. «мрачному средневековью», в то время как никакой «счастливой Греции» и никакого «мрачного средневековья» никогда не было... Орфей и миф об Евридике — что это — «счастливая Греция?» Миф о Корне-Персефоне — тоже «счастливая» Греция? А греческая трагедия? А вечно плачущий Одиссей, переживающий по отношению к любимой, уже умершей матери, тоже чувство, что Орфей к Евридике — тоже — «счастливая Греция»? Любопытно, что все эти вздоры по сей день повторяются, как будто Ницше, Роде, Фукар, Фрезер, Марио Менье и др,, сочинения и переводы которых давно уже стали классическими, — никогда и не существовали...

Розанов был зачарован этой тайной скорбной музыкой тоски по вечности, старался вникнуть в нее или хотя бы стилистически адекватно передать ее и, наконец, нашел ее в «Темном Лике» Иисуса Христа и в окружающих Его «людях лунного света» — противопоставив им «Солнечный Лик» ветхозаветного Бога Отца, Его «людей солнца». Первые — скопцы, проклявшие радости мира и его красоту и самое его бытие, внутренне тесно связанных с

полом и творчеством. Вторые — утвердившие радости мира, его красоту, самое его бытие и метафизику и онтологию пола, которым все это держится.

Отсюда теснейшая связь метафизики и своеобразной антитетики Розанова с проблемой пола. Идя все далее и углубляя эту тему, он дошел на основании своеобразной САКРАЛИЗАЦИИ ПОЛА И ЕГО ЖИЗНИ до своеобразного учения и, так сказать, НАТУРАЛЬНОЙ СВЯТОСТИ и НАТУРАЛЬНОЙ БОГОУГОДНОСТИ СЕМЕЙНО-ПОЛОВОЙ ЖИЗНИ с особенным приятием детотворения и детей.

Он нисколько не отрицает существования христианского канонического брака, он только считает, что по самому своему существу АКОСМИЧЕСКОЕ (как он думает), ХРИСТИАНСТВО НЕ МОЖЕТ ПОЛОЖИТЕЛЬНО ПРИНЯТЬ, напр., такую основу подлинного брака, как влюбленность жениха и невесты и только допускает брак, совершенно обходя вопрос о влюблении, — если требуют от христианства прямого ответа на эту тему, то ответ не может не быть отрицательным, даже в случае молчания.

Долгое время Розанов находился в невыносимом априорном положении и не только по причинам духовно-субъективным, чувствуя себя зачарованным зараз красотою обоих несовместимых (как он думал) заветов: Ветхого и Нового. К тому же он сознавал и чувствовал, что все преимущества красоты на стороне НОВОЗАВЕТНОЙ КРАСОТЫ: «Великая красота делает нас равнодушным к красоте обыкновенной; но все обыкновенно сравнительно с Иисусом», говорит Розанов в «Темном Лике». Ему — Розанову — жаль расстаться с солнечной красотой и с наслаждениями Ветхого Завета, которые он не устает описывать со свойственным ему, единственным в своем роде, мастерством и ему одному принадлежащем неподражаемом стиле.

Можно сказать, что, согласно идее, господствующей в обеих его книгах по «метафизике христианства» («Темный Лик» и «Люди Лунного света»), Ветхий Завет — Религия Бога Отца и Новый Завет — Религия Бога Сына Иисуса Христа, радикально противостоят друг другу именно ПО ЛИНИИ ТВОРЧЕСТВА.

Согласно Розанову, Ветхий Завет создает счастливых людей солнечного света, многосемейных супругов, они продолжают род человеческий и так исполняют первейший завет воли Божией — завет Жизни: по мысли Розанова душа человека вселяется в его тело в момент зачатия

и здесь супруги, как бы непосредственно, сотрудничают с Богом, откуда и солнечность их счастья. Розанов, кстати сказать, любил детей, понимал их и считал, что дети — благословение Божие. Это и не удивительно: в нем самом было много детского, даже младенческого, совсем он не был «бабой», как некоторые говорят, но скорее уж младенцем, даже «утробным младенцем». И здесь его самосвидетельство в этом смысле должно быть принято к сведению в самом серьезном смысле, так сказать, «психоаналитического ТЕСТА». В этом смысле Розанов драгоценнейший материал для психоанализа. Конечно, его гениальность психоаналитически выведена быть не может, но связь его творчества и, может быть, некоторые особенности его стиля и направленности его внимания и его литературно - мыслительских и религиозно - метафизических интересов могут быть объяснены путем «тестуальных» аназов колоссальных и интереснейших залежей инфантилизма в душе и в подсознании творца «Уединенного». Это все касается отношений Розанова к Ветхому Завету, к родовой стихии и к Еврейству, в котором он не без основания видит некий символ «вечно женственного», и чем, по Розанову, можно объяснить вечность еврейства в истории человечества.

Совсем другое дело — «ЛЮДИ ЛУННОГО СВЕТА», так ск., «лунатики», иррациональная половина рода человеческого его, так ск., «третий пол». Это — люди внутренне по духу (а не обязательно только по плоти) находящиеся вне половой жизни и от нее отвращающиеся. По Розанову, это, впрочем, не столько антропологическая категория, сколько категория душевно пневматическая и даже более пневматическая, чем душевная. Даже нормальный человек с нормальной жизнью пола может проходить через этот «мир души ночной» и подпадать под чары «лунного света», лунной вдохновляющей и романтической мечты. Слово найдено: это — «ВЕЧНО РОМАНТИЧЕСКОЕ В ЧЕЛОВЕКЕ».

Это состояние ВЛЮБЛЕННОСТИ, состояние, связанное с категорией «ЖЕНИХОВСТВА», но ни в КОЕМ СЛУЧАЕ НЕ СУПРУЖЕСТВА, это не соединение, но ВЗАИМНАЯ МЕЧТА ДРУГ О ДРУГЕ, или даже просто МЕЧТА о чем-то неуловимом и НЕДОСТИЖИМОМ, словно сквозь облик предмета мечты СКВОЗИТ ИНОЙ МИР, ПОТУСТОРОННИЙ РАЙ. Розанов с большой тонкостью резко противопоставляет состояние ВЛЮБЛЕННОЕ и состояние

СУПРУЖЕСКОЕ. Первое состояние «лунно-романтическое», второе — «солнечно-реалистическое». Между ними по качеству — пропасть. Иногда — далеко не всегда — по пути к солнцу соединяющиеся, проходит через полосу «лунного света», но это отнюдь не значит, что между этими состояниями есть что-то общее.

Это все-таки две различные антропологические категории, две различные экзистенции, даже две различные сущности — «эссенции», между ними — скачок, мутация. Но зато есть значительная категория, особенно значительная по своей громадной творческой одаренности, которая ЭТОГО СКАЧКА не ЗНАЕТ, ОТ ЭТОЙ МУТАЦИИ ОТВРАЩАЕТСЯ как от чего то АБСОЛЮТНО НЕВОЗМОЖНОГО, ЧУДОВИЩНОГО, СМЕРТИ ПОДОБНОГО, как от ПРЕДЕЛЬНОГО НИСПАДЕНИЯ В САМЫЕ НИЗИНЫ БЫТИЯ. Этим людям, или лучше этой антропологической категории, особенно свойственно чувство скверны, гнушения, греховной скверны и паническая боязнь того, что именуется падением. Для того, чтобы хорошо понять Розанова в этом пункте, надо принять во внимание еще и то, что МОНАШЕСТВО, КУЛЬТ ВЕЧНО ДЕВСТВЕННОГО ЕСТЬ АПОКАЛИПТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ.

«Нынешний» мир с его красотами, мир солнечный тесно связан со стихией пола и без него немыслим. Поэтому ЛЮДИ ЛУННОГО СВЕТА ЕСТЬ АПОКАЛИПТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ. И то творчество — грандиозное, ни с чем несравнимое по гениальности и глубине, которое несут с собою «люди лунного света» — связано с миром потусторонним, с ТАЙНАМИ ВЕЧНОСТИ И ГРОБА.

Раскрываем Иоаннов «Апокалипсис» на главе ЧЕТЫРНАДЦАТОЙ и читаем с самого начала эту удивительно МУЗЫКАЛЬНУЮ главу, к которой некоторым горе-комментаторам, которым «медведь наступил на ухо» — лучше и не подходить.

«И взглянул я, и вот Агнец стоит на горе Сионе, и с Ним сто сорок четыре тысячи, у которого имя Отца Его написано на челах.

И услышал я голос с неба, как шум от множества вод и как звук сильного грома, и услышал я голос как-бы гуслистов, играющих на гуслях своих.

Они поют как бы новую песнь перед престолом и перед четырьмя животными и старцами, и никто не мог научиться сей песни, кроме сих ста сорока четырех тысяч, искупленных от земли.

Это те, которые не осквернились с женами, ибо они девственники, это те, которые следуют за Агнцем, куда бы Он ни пошел. Они искуплены от людей, как первенцы Богу и Агнцу.

И в устах их нет лукавства, они непорочны перед престолом Божиим». (Откр. Иоан. XIV, 1-5).

Боговдохновенный автор подчеркивает НЕВОЗМОЖНОСТЬ такого нового и абсолютного творчества, такой новой и абсолютной «МУЗЫКИ», как только от ДЕВСТВЕННИКОВ ПО ПРИРОДЕ. Розанов не устает подчеркивать АПОКАЛИПТИЧНОСТЬ девства и чистоты. В связи с этим он именует такие секты как хлыстовство и особенно СКОПЧЕСТВО — АПОКАЛИПТИЧЕСКИМИ СЕКТАМИ, и не устает подчеркивать религиозную гениальность русского мистического сектанства, нисколько не скрывая его крайней еретичности. Страницы, посвященные Розановым этому предмету, вместе с удивительно удачными цитациями-инкрустациями фольклорического типа принадлежат к самым его удачным. Особенно удачны его примечания, отдельные «выкрики», «подчеркивания», курсивы, междометия и полуслова, все те «ударные инструменты» в розановском словесном оркестре, где он так силен и неподражаем...

Но также он силен и в изображении двух величайших ветвей канонического церковного христианства. Ему посвящено два тома «Около церковных стен», многие места обоих томов «Метафизики Христианства», «Люди Лунного Света» и «Темный Лик» и специальная брошюра, посвященная Русской Церкви. В этих произведениях он близок к «классической» русской прозе, в которой он тоже чрезвычайно искусен, ярок, силен и оригинален.

Розанов, вообще, отличный и понимающий красоту передаваемого корреспондент. Совершенно, напр., неподражаема его корреспонденция о «Страстной Пятнице в Соборе св. Петра».

«На торжественной службе в соборе Св. Петра между 4, 5 и 7-ю часами, перед главным алтарем, на длинных скамьях... я насчитал до 160-ти священников, каноников, прелатов, епископов. После всех вошел в красной шапочке и в длинной лиловой мантии Кардинал Рамполла. Четыре каннoника несли его длинный, до двух аршин, шлейф, как это бывает с царями во время венчания. Поразительна эта особенность священнических одежд и на Западе, и на Востоке, что по покрою своему они есть типично жен-

ственные, а вовсе не мужские одежды: расширяющиеся к концу рукава, кушак широкою лентою (никогда не бывает этого у мужчин), наконец, даже шлейф. И в самом цвете платья — что нибудь яркое: лиловое, зеленое, голубое, красное, чего также вовсе не встречается у мужчин. Между тем, вкус к платью и к цвету выражает бессознательнейшую и очень глубокую часть души человеческой.

...Вообще пение менее оставляет впечатления, чем наше православное. Я когда-нибудь объясню, до чего, так сказать, гамма души православной и веры православной расходится с гаммою души и веры католической».

Ясно, что здесь речь идет о СТИЛЕ, к чему Розанов был так изумительно чувствителен, и что составляет главную и, пожалуй, единственную его специальность.

...«я помню в Петербурге, в Александро-Невской Лавре, пение митрополичьих певчих: звуки неслись как ангельские, и точно искали в сводах выхода, чтобы унестись в небо. Таков состав их был и характер. В св. Петре звуки земные. Но вот их преимущество: сила, уверенность. Когда слушаешь это пение, некрасивое прелатов или красивое хора, чувствуешь, что это голос людей, которые уверены в своем будущем.

Тысяча побед за спиною слышится в тоне: «мы всегда побеждали», «мы проигрывали только на время», «и мы все победим и мы всех победим». И ни малейшего сомнения».

...Это романтическое пение римское. И вообще, Боже, сколько здесь римского...

...«насколько в современном итальянце много выродившегося, размягченного, нежного, настолько в 160-ти фигурах, передо мной сидевших, было много БОГАТСТВА, КРОВИ и СИЛ. Простой взгляд, простое наблюдение показывает нам, что католицизм вобрал в себя все талантливое из расы и оставил политике, торговле, литературе объедки своего вкусного завтрака.

...«С каждого лица можно было снять портрет и поместить его в книгу. Боже, как я узнал в них столь знакомые мне по нумизматике портреты: Тивериев, Веспасьянов, Антониев, Аврелиев, Неронов, Августов, Цезарей (не преувеличиваю), Понтиев, Гракхов...

Коротко остриженная борода и бритый подбородок, дающий рассмотреть все строение черепа и лица, не оставляли сомнения. Я помню эти самые лица на монетах, мною

собранных, мне в мельчайших чертах знакомых. — ...«Мы теперь христиане и в христианстве так же сильны, как были сильны в язычестве».

«Аз есмь аз», как бы и доселе говорит этот исторический Геркулес. Сила — вот отличие, вот сущность Рима».

С каждого прелата, откинув пелерину, можно было писать императора. Несмотря на присутствие кардинала, они держали себя совершенно свободно, даже впереди сидевшие мальчики... Выходя читать перед таким большим собранием, они читали смело, твердо, точно опрокидывали что-то, точно трибун Клодий, которого боялся Цицерон». ...И Рампола это знает. Рампола спросит с него нужное, а ненужного не спросит»...

«Там есть бесконечная дисциплина, но эта дисциплина не мертвая, а живая». Мы видели Розанова там, где он как бы скрывает свой подлинный футуристический удавшийся гений, чтобы на классическом языке говорить о классическом, т. е. о самом классическом, о вечном Риме,

Но вот теперь мы переходим к тому, чем делается Розанов, когда он хочет быть самим собой, и чем он стал в 1911-12 гг.

Розанов был и остался очень умным человеком. Глупых гениев вообще не бывает, хотя и бывают глупые таланты. Ум Розанова сказался на его отношении к уму, это и будет переходным моментом господства стиля «оксимерон», т. е. стиля разбросанных и намеренно хаотических мельчайших мыслеобразов, которые когда соединяются, то всегда соединяются талантливо, гениально, но зато порою получаются такие «необычайности», такие «монстры», что надо понять ужас и негодование педантов, «куистров», всех этих «любителей тишины и хорошего поведения». И все-таки над всем здесь господствует ум, правда, сплошь и рядом действующий из-за кулис в виде «мещанина себе на уме». Вот что говорит об уме Розанов в «Уединенном»:

«Ум положим — мещанишко, а без третьего «элемента» все-таки не проживешь. Надо ходить в чищеных сапогах, надобно чтоб кто-то сшил платье». «Илья-пророк всетаки имел милость и ее сшил какой-нибудь портной».

Самое презрение к уму ...мещанину имеет что-то на самом к о н ц е с в о е м — мещанское. «Я такой барин или «пророк», что «не подаю руки этой чуйке». — Сказавши или подумавши так, мещанин обращается в псевдобарина и лжепророка.

Настоящее господство над умом должно быть совершенно глубоким, совершенно в себе запрятанным. Это должно быть субъективной тайной. Пусть Спенсер чванится перед Паскалем. Паскаль должен даже время от времени называть Спенсера «ваше Превосходительство» — и вообще не подать никакого вида о настоящей мере Спенсера». Дальше Розанов, запрятав глубоко свой ум и «забронировав» свою «хитрость разума» наподобие Гегеля, вначале, говорят, он и был гегельянцем — сам намеренно ограждает тайну своего ума своим стилем. Это подобно тому, как он показывает ветхозаветное «обрезание» некоторым смешным пустяком ничтожной «операции», прикрывает величайшее таинство «жениха по крови», то, чем в Новом Завете заменой сделается Крещение.

. . . .

«Вывороченные шпалы. Шашки. Песок. Камень. Рытвины.

— Что это? — ремонт мостовой?

— Нет, это «Сочинения Розанова». И по железным рельсам несется уверенно трамвай».

Русскую радикальщину всегда необычайно раздражал в Розанове этот стиль «оксимерон», стиль «удавшегося футуризма». Вполне понятно, ведь сами они страдали стилем, вернее сказать, бесстилием неудавшегося чистописания. То, что плохие критики и писатели о Розанове называют самообнажением и даже цинизмом у Розанова, то в конце-концов все-таки было таким же прикрытием самого главного, как внешние символы и знаки таинств церковных, начиная от ветхозаветного обрезания, скрывают от профанирующих глаз непосвященного самое главное, ибо сказано: «не мечите бисера вашего перед свиньями...». Но «свинское» можно и должно метать перед свиньями, чтобы отвести жадность свиного стада от перлов, от «жемчуга». Все равно, даже если свиньи его подберут, то ровно в нем ничего не поймут и в глубине души всегда предпочтут зерно ячменное зерну жемчужному: «хоть оно не столь видно, да сытно».

Удавшееся футуристическое «разворачивание» мостовой, по которой шагали толпы радикального студенчества, погром интеллигентского «чистописания» и «гладкоговорения» был самый настоятельной необходимостью. И Розанов явился как раз вовремя и со своей религиозно-сексу-

альной тематикой, и со своим футуристическим стилем «оксимерон». Нужна была химическая «обструкция» в зале, где сидели надушенные дешевыми духами «вавилонской блудницы» пуритане позитивизма, атеизма и материализма. Нужен был удавшийся скандал, такой, чтоб все это собрание, «общество покровительства бездарностям» разбежалось куда попало. Розанов сделал это сразу по двум направлениям: и по религиозно-философской тематике, абсолютно неприемлемой для красных и розовых пуритан, и по линии острых и едких алмазных осколков «оксимерон». Не надо преувеличивать «размягченности» и «обывательщины» Розанова. Это уже не стиль, а стилизация. Настоящий Розанов так же тверд и неподатлив, как и вообще всякий хороший стиль, и ярость многих против Розанова есть ярость мышей или крыс, которых погладила бархатная лапка гениального кота.

В дальнейшем мы процитируем из алмазных осколков Розанова то, где стиль его связан с сексуально-религиозной тематикой.

«Как бы Бог хотел сотворить а к т: но не исполнил движения свое — отдал его н а ч а л о в мужчине и н а ч а л о в женщине. И уже они оканчивают это первоначальное движение. Отсюда его слабость и неодолимость. Все уже к о н ч е н о: вот отчего с полом связано столько талантов. У Розанова была эта монтема, которая и сообщает его кажущемуся хаосу единство и снабжает его как будто бы отсутствующим позвоночным хребтом.

Имей всегда сосредоточенное устремление, не гляди по сторонам. Это не значит — будь слеп. Глазами, пожалуй, гляди везде: но душой никогда не смотри на многое, а на одно».

Этим «одним» и была у Розанова тема «Бог — пол».

Этой монотеме как будто бы противоречит видимость увлечения, которое Розанов испытал при виде революции 1905 года, хотя все то, что он писал по этому поводу, было так же непонятно и противно революционерам, как и все то, что писал Константин Леонтьев о консерватизме и монархии, было противно русским правым и черносотенцам. Гений всегда одинок, а толпа, какого бы цвета ни была, всегда есть толпа.

«Как я смотрю на свое почти революционное увлечение. 190..., нет 1897 — 1906 гг.?

— Оно было право.

О т в р а т и т е л ь н о е человека начинается с самодовольства.

И тогда самодовольны были чиновники.

Потом стали революционеры. И я возненавидел их».

Это замечательное признание артиста, увлекающегося революцией, вроде того, напр., как в 1848 г. Рихард Вагнер, распропагандированный Бакуниным, бросил свою дирижерскую палочку, схватил ружье и принялся стрелять в королевские войска — отчего, конечно, ни в малой степени не стал ни Бакунниым, ни Нечаевым, ни Ткачевым. Подлинные философы давно уже смекнули, что сущность философии заключается в ее полном самопреодолении, так же, как и талантливые техники отлично знают, что чем машина незаметнее и чем она меньше шумит, тем в большей степени выражено ее совершенство. Предел техника — полная ее незаметность. Вот почему прав Розанов, когда говорит:

«Писателю необходимо подавить в себе писателя, «писательство», литературщину. Только достигнув этого, он становится писателем, не «делал», а «сделал». Вершина человеческой гениальности и пальцы, замазанные чернилами, запах типографской краски — несовместимы. Совершенно нельзя себе вообразить Будду, Сократа, Иисуса Христа «пишущими». Они изрекают, но не пишут. Кстати, свои три лучшие романа Достоевский словесно сымпровизировал («Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы») перед 15-летней Соней Корвин-Круковской, впоследствии Ковалевской, и ее сестрой Аней. Они могли бы быть и незаписанными. Все равно духи, которые тогда изошли из воспламененной любовью души Достоевского, нашли бы нужные им «антенны».

«Любовь подобна жажде. Она есть жаждание души тела (т. е. души, коей проявлением служит тело). Любовь всегда — к тому, чего «особенно недостает мне», жаждущему.

Любовь есть томление, она томит и убивает, когда не удовлетворена.

Поэтому-то любовь насыщает, всегда в о з р о ж д а е т. Любовь есть в о з р о ж д е н и е.

Такую точку зрения мы назовем, вернее, некогда могли бы назвать «ОРГАНИЧЕСКОЙ». Розанов в порядке автобиографических признаний и в пределах их рамок дает в этом отношении такую психо-философскую формулу:

«То, чему я никогда бы не поверил и чему поверить невозможно, — есть в д е й с т в и т е л ь н о с т и. Что все наши ошибки, грехи, злые замыслы, злые отношения, с

самого притом детства, в юности и проч. имеют себе соответствие в пожилом возрасте и особенно в старости, что жизнь таким образом, наша биография, есть организм, а вовсе не «отдельные поступки».

«Жизнь, биография органична: кто бы мог этому поверить? Мы всегда считаем, что она «цепь» отдельных поступков, которую я «поверну куда хочу», т. е. что такова жизнь.

Это очень удачная, литературно-художественная и в тоже самое время метафизическая точная формулировка, очень хорошо объясняющая как то, что можно назвать морфологией жизненной судьбы человека, его так сказать биографического лика и в то же время непрерывность первородного греха или, говоря языком Канта, радикального зла, действующего через все этапы жизненного пути. Розанов придумал еще один превосходный термин, связанный с его отрицательным отношением к «несчастной книжности», к «несчастной интеллигентности». Этот термин — рукописность души. Этим он объясняет так же и прихотливое своеобразие своего «футуристического» стиля. Этим можно также объяснить тот характерный и подтверждаемый современным учением о душе дуализм «Я» и «души». Этим объясняется и оправдывается также и тот характер саморазоблачения и самообнажения в стиле исповеди, которая не раз вызывала несомненно лицемерное возмущение. Если считать, что «Я» и моя душа различимы и тогда «Я» как «субстанция души», или если угодно душа души, — различные сущности, объединяемые только личностью, то «разоблачение и обнажение» души могут и не касаться субстанциального «Я», да и не могут его коснуться.

«И таким образом, «рукописность» души, врожденная и неодолимая, отнюдь не своевольная и не приобретенная и дала мне тон «У» (Уединенного), я думаю, совершенно новый за все века книгопечатания. Можно рассказать о себе очень позорные вещи и все-таки рассказанное будет «печатным». Можно о себе выдумать «ужасы» — а будет все-таки «литературы». Предстояло устранить это опубликование. И я, который наименее опубликовывался уже в печати, сделал еще шаг внутрь, спустился еще на ступень вниз против своей обычной «печати», (халат, штаны) — и очутился «как бы в бане нагишом», что мне не было вовсе трудно. Только мне и одному мне. Больше этого вообще не может никто, если не появится такой же. Но я думаю, не появится, потому что люди

вообще индивидуальны, единичные в лице и в «почерках».

Тут не качество, не сила, и не талант.

Тут, в конце концов, та тайна, граничащая с безумием, что я сам с собою говорю: настолько постоянно и занимательно и страстно, что вообще кроме этого ничего не слышу. «Вихрь вокруг» дышит из меня и около меня, — ничего не видно, никто не видит меня, «мы с миром не знакомы».

Этим Розанов опять с свойственной ему гениальной силой, своеобразием и художественной точностью выражает идею неповторимости личности и всего того, что с личностью связано — идею глубоко христианскую и богословскую, играющую огромную роль в христианской антропологии. Лучше сказать, могущую играть — ибо до сих пор эта тема не была разработана, а Розанов бросил ее в качестве «оксимерон». Сверх того, это так же означает, что Розанов не рекомендует подражать себе, что, кстати сказать, так же невозможно, как и «перевоплощение», ибо форма иманнентна содержанию и содержание имманентно форме. Наконец, все это означает, что упрекать Розанова за его «стиль» и «признание» — все равно, что упрекать его в цвете его волос или глаз. «Я» и «мое» объединены в том смысле, что «Я» составляю метафизический центр. «Мое» же, в данном случае «стиль» и «признание» — это как бы «аура», «пар», «дым», окружающий и скрывающий в то же время, и в то же время выражающий символически это недоступное «Я». Согласно мирочувствию Розанова, Богу это было нужно, и возражать здесь не приходится — все равно что возражать самому Богу.

«В самом деле, дымящаяся головешка (часто в детстве вытаскивал из печи) — похожа на меня: ее совсем не видно, не видно щипцов, которыми ее держат.

И Господь держит меня щипцами. «Господь надымил мною в мире».

Может быть, тайна, которую здесь Розанов выражает, есть тайна рожденности в мир, которая есть как бы самоцель, не требующая объяснений, свидетельствующая о себе и пророчествующая о себе. Отсюда тот необычайный мистический трепет, или, если угóдно, первозданный ужас, которыми Розанов окружил родовой акт, соединив его непосредственно не только с волей Божией, но как бы с Самим Богом.

«Рождаемый не есть ли то же выговариваемость себя миру».

Молчаливые люди и литературные народы и не имеют других слов к миру, как через детей.

Подняв новорожденного на руки, молодая мать может сказать: «вот мой пророческий глагол». Этим Розанов показывает неприкосновенность метафизических прав личности и невозможность, немыслимость борьбы с нею, постольку, поскольку это есть покушение на личность и обращение к ней со словами: «ты будешь ходить нашими путями или вовсе не будешь ходить». А между тем, огромное большинство бранных рецензий на Розанова сводится именно к этому. Брань эта и провоцирует Розанова на такой замечательный афоризм:

«На мне и грязь хороша, потому что это — я».

Считать это «самопревозношением», «гордыней» — значит обнаружить удивительную слепоту, глухоту и еще более, самую прозаическую глупость. Речь здесь ведь идет о неповторимой драгоценности всякого «Я«, перед лицом его Создателя и родителей, через которых Создатель действовал.

Есть что-то значительно выше ума в сознании «Я» и его первозданной красоты. «Будет ли хорошо, если я получу влияние? Думаю — да. Неужели это иллюзия, что «понимавшие меня люди» казались мне наилучшими и наиболее интересными. Я отчетливо знаю, что это не от самолюбия. Я клал свое «да» на этих людей, любовь свою, видя что они проникновенные, чувствуют душу человеческую, мир, коров, звезды, все...

«Вот такой человек», «брат мне», лучший, чем «я». Между тем как Струве сколько ни долдонил мне «о партиях», и что «без партийности» нет политики, я был как кирпич и он был для меня как кирпич. Таким образом, «мое влияние» было бы в расширении души человеческой, и в том, что «дышит всем» душа, что она вбирает в себя все. Что душа была бы нежнее, чтобы у нее было большое ухо, большие ноздри. Я хочу, чтобы люди «все цветы нюхали...» — и больше в сущности ничего не хочу:

И царства ею сокрушатся
И всем мирам она грозит.

Если —так, то что остается человеку, что остается бедно-

му человеку, как не нюхать цветы в поле?

«Понюхал, умер — могила».

Здесь предел ветхозаветности Розанова: он не то, что не верил в Воскресение, а он не переживал его, не чувствовал его и то, что он относится к Иисусу Христу, как бесконечно печальному пепельно-серому, грустному, хотя и прекраснейшему среди всего прочего цветку — «моно-цветку», это связано с полной, хотя и временной, быть может, провиденциально временной слепотой Розанова к победной мощи и славе воскресшего и воцаряющегося Христа.

О Розанове можно было сказать то, что Св. Ап. Павел говорил о евреях, которых Розанов так хорошо понимал, чувствовал, и по-своему органически утробно любил, любовью мужчины к женщине. Точно пелена или покрывало какое-то налегло на глаза Розанову. Это не было ни насмешкой над Воскресением, ни хула над Воскресшим, это была какая то детская болезнь, «слепой пункт» на глазах младенца Розанова. По Розанову можно даже изучать — приблизительно — каково отношение евреев к идее Воскресения. Это факт громадного значения. Церковь никогда за это не осуждала, ни тем более не анафематствовала, а только ждала.

И дождалась.

С присущим Розанову литературным мастерством и точностью, когда он этого хочет, он дает МОРФОЛОГИЧЕСКУЮ СХЕМУ отношений Бога и индивидуального человека. «Мой Бог» — бесконечная моя интимность.

Так что Бог:

1) и моя интимность;

2) и бесконечность, в коей самый мир — часть.

Идея Бога у Розанова органически связана с идеей смирения, глубочайшего самоуничижения до полного нуля, до сознания себя сором. С точки зрения Розанова, вся русская литература есть борьба гордого Печорина со смиренным Максимом Максимычем, и гордого Наполеона со смиренным Платоном Каратаевым. В известном смысле слова, это борьба не только двух литературных течений, но как бы борьба двух духовных космосов, между которыми не может быть никакого компромисса, хотя, напр., Максим Максимыч и безмерно унизил себя в своей безответной неразделенной любви к Печорину. Кстати

сказать, драма этой неразделенной любви, так дивно описанная в «Герое Нашего Времени», есть нечто гораздо более серьезное и глубоко символическое, чем простая, хотя и очень серьезная психологическая драма. Это как бы отношения смиренного «кроткого сердцем» Сына Человеческого к тем гордецам и фарисеям, к которым Он пришел, которые Его сначала оттолкнули, а потом и убили. Ведь Лермонтов ясно дает нам понять, что Максим Максимыч духовно убит и — ужас! Здесь на земле уже никогда больше не воскреснет для себя, для своей интимной жизни. Но красотой своей безответной жертвенности он побеждает и сметает в прах Печорина. Розанов всецело на стороне не только Максима Максимыча и Платона Каратаева, но и сам себя чувствует как бы принадлежащим к их обществу.

«Победа Платона Каратаева еще гораздо значительнее, чем ее оценили: это в самом деле победа Максима Максимыча над Печориным, т. е. победа одного из двух огромных литературных течений над враждебным... Могло бы и не случиться...

В сознании этого существует для Розанова огромная, ни с чем несравнимая радость о Боге.

«Бог мой! вечность моя!.. Отчего же душа моя так прыгает когда я думаю о Тебе. И все держит рука Твоя: что она меня держит — это я постоянно чувствую».

И только в связи с этим переживает себя Розанов в качестве мыслителя, и при том настоящего мыслителя, для которого мысль есть стихия внешняя и внутренняя.

«Я задыхаюсь в мысли. И как мне приятно жить в таком задыхании. Вот отчего жизнь моя сквозь тернии и слезы все-таки наслаждение».

Очень существенно признание Розанова в отсутствии у него «воли к жизни». Это признание может быть самое «русское» во всех «интимностях» Розанова.

Через Розанова здесь исповедуется миру вся «русская душа». Здесь секрет и «непротивления» Л. Н. Толстого, (которое упоминается Розановым) и парадоксальный секрет неуничтожимости России и ее народа: они устойчивы и неуничтожимы через отсутствие воли к жизни, т. е. через пóлное отсутствие у них **хищнического самоутверждения.** Идеологическая твердость и «несклоняемость» — это совсем другое.

«Почти пропорционально отсутствию в о л и к ж и з-

ни (к реализации), у меня было упорство воли к мечте. Даже , кажется, еще постояннее, настойчивее... Именно — «не подвинулось ни на скрупул» и не уступило ничему.

На виду я — всесклоняемый.

В себе (субъект) — абсолютно несклоняем, «не согласуем». Какое-то «наречение».

Здесь Розанов делает очень большое пневматологическое открытие, заключающееся в том, что субъект или личность находится глубже чем так называемая метафизическая или космогоническая воля, которая составляет любимую монотему германской философии в разных ее аспектах и разрезах, идя от Шопенгауэра до Людвига Клагеса.

Отсюда и другое открытие: религиозное призвание и религиозное утверждение и самоутверждение находится где-то в бесконечных глубинах, за пределами воли.

Все-таки, ни один из библеистов не рассмотрел этой особенности и странности библейского рассказа, что ведь не Авраам искал Бога, а Бог хотел Авраама. В Библии даже ясно показано, что Авраам долго уклонялся от заключения завета... бегал, но Бог схватил его. Тогда он ответил: «теперь я буду верен тебе, я и потомство мое».

Здесь опять чрезвычайной первостепенной важности тема о настойчивости и непреклонности, неистощимости Бога и любви, что показывает онтологическое совпадение понятия Бога и понятия любви. Здесь надо искать столь трудного для богословов и для философов решения проблемы «всемогущества».

В плане любви божественной настойчивости, всемогущество Божие как-то отвечает и самоуничтожению — как в самом Боге, так и в твари.

«Ни о чем я не тосковал так, как об уничижении. «Известность» иногда радовала меня — чисто поросячьим удовольствием. Но всегда это не надолго, день, два: затем наступала прежняя тоска — быть, напротив, униженным».

Это чувство доходит до сознания нужности своей смерти.

«О своей смерти: «нужно, чтобы этот сор был выметен из мира».

И вот когда настанет это «нужно» — я умру.» Я

не нужен: ни в чем я так не уверен, как в этом, что я не нужен.

«Унижение всегда переходит через несколько дней в такое душевное сияние, с которыми не сравнится ничто. Невозможно, не сказать, что некоторые и при том высочайшие, духовные просветления непостижимы без предварительной униженности, что некоторые «духовные абсолютности» так и оставались навеки скрыты от всех, кто вечно торжествовал, побеждал, был наверху». Из этого фрагмента понятно, почему Розанов, несмотря на все свои «девиации» и «еретичества», несмотря на все попытки уйти в «иудаизм», в «ветхозаветность» — все-таки по ядру своему, по своей субстанции, оставался церковным православным христианином, любившим духовенство и им любимый.

Отсюда Розанов и выводит необходимость креста и того, «что Он, наконец, захотел пострадать»...

С большой тонкостью Розанов отыскивает здесь то положительное ядро «демократии», которым это течение побеждает, опять-таки несмотря на все «девиации», «еретичества»...

Отсюда очень характерная для всей русской национальной философии утверждение ПРАВДЫ и ее внутреннее отождествление с Богом, идея очень дерзновенная и даже дерзкая, что как бы через ПРАВДУ БОГ ЕСТЬ ТО, ЧТО ОН ЕСТЬ: «Правда выше солнца, выше неба, выше Бога: ибо если Бог начинался бы не с правды — он не Бог, и небо — трясина и солнце — медная посуда».

Это утверждение правды Розанов, бросая свой обычный юродивый, обывательский и футуристический стиль, производит в форме огненно страстного исповедания души как страсти, ибо душа есть образ Божий, образ огня и страсти.

Душа есть страсть.

«И отсюда отдаленно и высоко: «Аз есмь огнь поедающий» (Бог о себе в Библии).

Отсюда же: талант нарастает, когда нарастает страсть. Талант есть страсть».

В связи с этим стоит опять утверждение религии как самого главного, чем утверждается и всякая подлинная талантливость.

«Знаете ли, что религия есть самая важная, самая первая, самая нужная? Кто этого не знает, с тем не для чего произносить «А» споров, разговоров.

Мимо такого нужно пройти. Обойти его молчанием. Но кто это знает? Многие ли? Вот отчего в наше время почти **не о чем и не с кем говорить.**

Для Розанова асексуальность мысли и мирочувствия как бы связаны с внутренним безбожием. Это все по линии «ветхозаветной», с которой Розанов сойти никогда не мог и не хотел. Окончательно вернувшись к христианству и умирая, так сказать, в объятиях церкви и духовенства, он ни разу не отрекся от любимой им «Песнь Песней» — Ветхого Завета и стоял здесь твердо.

Спорить здесь с Розановым, как и осуждать его здесь, так же бесполезно, как спорить с Ветхим Заветом и осуждать его. Надо постараться понять его.

«Связь пола с Богом — большая, чем связь ума с Богом, даже чем связь совести с Богом, — выступает из того, что все асексуалисты обнаруживают себя и атеистами. Те самые господа, как Бокль или Спенсер, как Писарев или Белинский, о «поле» сказавши не больше слов, чем об Аргентинской республике, и очевидно не более о нем и думавшие, в то же время до того атеистичны, как бы никогда до них и вокруг них не было никакой религии. Это буквально «некрещеные» в каком-то странном, особенном смысле. Суть «метерлинкского поворота» «за 20, 30 лет заключалась в том, что очень много людей начали смотреть в к о р е н ь не в Прутковском, а в Розановском смысле: стал всем интересен е г о пол, личный с в о й пол.»

Именно в этом смысле должна быть понята звучащая футуристически нижеследующая тирада Розанова:

Каждая моя строка есть священное писание, не в школьном и не в «употребительском» смысле, и каждая моя мысль есть священная мысль и каждое мое слово есть священное слово.

Как вы смеете? — кричит читатель.

Ну вот и «смею», — смеюсь ему в ответ я.

Я весь «в Провидении»... Боже, до чего я это чувствую.

Следующий за этим текст есть как бы комментарий к предыдущему:

«Это моя душа!.. Это моя душа!..».

Никогда, ни в чем я не предполагал даже такую м а с с у в н у т р е н н е г о д в и ж е н и я, из какой собственно сплетены мои годы, часы, дни.

Несусь как ветер, не устаю, как ветер.

Куда? Зачем?

И наконец:

— Что ты любишь?

— Я люблю мои ночные грезы, прошепчу я встречному ветру».

Здесь мы находимся всецело во власти музыки, той самой музыки, вне которой, по мнению Розанова — и он совершенно прав — нет секрета подлинного писательства. Не могут быть ни настоящими писателями, ни настоящими мыслителями, ни настоящими поэтами те, которым медведь на ухо наступил. Шопенгауэр — как будто атеист, но когда речь идет о музыке, моментально забывает о том, чем ему полагается быть по чину своей философии, и торжественно исповедует:

Музыка, как Бог, проникает непосредственно в душу человека — и сознается, что его любимые музыкальные формы — симфония и месса.

Розанов, говоря о «ветровой природе» своей русской души, ищет конкретного музыкального образа — и находит его в гениальнейшей симфонической поэме Чайковского: «Франческа да Римини». Признание — и многозначительное, стоющее многих томов написанных теми, кто не знает, что такое Франческо да Римини, — как самого Данте, так и его музыкального интерпретатора Чайковского. И после этого, что могут знать по-настоящему эти люди? И вообще, что может знать «педант», в устах которого «религия» вращается так же праздно, как и в устах лицемеров слово «добродетель» — и о чем с таким негодованием и даже злобой, с истребительным гневом говорит Гоголь в конце первого тома «Мертвых Душ». Обращение Розанова к Белинскому, Писареву и вообще к «светлым личностям», конечно, объясняется прежде всего тем, что это антимузыкальные педанты, «в которых не душа страсть и не Бог — пол», но слякотный образ библейского персонажа из 38-й главы книги Бытия. Заметим кстати, что идя по буквальным указаниям Розанова, эта книга целиком исчерпывающим образом именно в этой главе поможет нам дешифрировать, даже без указаний Фрейда, Адлера и Юнга, секрет «светлых личностей», именно как секрет доведенного до пределов антимузыкального педантизма.

На этой почве и происходит решительный разрыв Розанова с Кантовой моралью, разрыв на артистической почве. Здесь Розанов действительно в центре русского ренессанса, который есть прежде всего движение артистическое,

и где сама религия возникает как власть красоты. «Небрежность» — противоположный полюс «педантизма», и Розанов в этом споре артистической небрежности с скрупулезно моральным педантизмом всегда на стороне «небрежности». ...«Небрежность» — мой отрицательный пафос. Солгать — для чего надо его «выдумывать и сводить концы с концами, строить, — труднее, чем сказать то, что есть.» И я просто клал на бумагу то что есть: что и образует мою правдивость. Она натуральная, но она не «нравственная». По двум важнейшим линиям, по моральному педантизму и по вопросу пола, Розанов должен быть признан крайним антиполюсом кантианства, и в этом смысле крайним антиполюсом германского идеализма. В этом смысле он, конечно, должен быть отнесен с оговорками к русским ницшеанцам, говорим, — с оговорками, — конечно, потому, что большинство тех, кого мода увлекла в поверхностное ницшеанство эпохи возрождения, были ничтожными псевдоэстетами, как и все модное в то время, и понятия не имели о религиозной трагедии глубоко веровавшего и пламенно любившего Бога Ницше.

Характерное свойство Розанова — «его биологизм», его «органичность» и в, известном смысле, его теллуризм, укорененность в черноземе жизни со стремлением расти вверх и благоухать. Отсюда признание:

«Так расту»: «если вам не нравится — то и не смотрите».

Поэтому мне часто же казалось, (и может быть так и есть), что я самый правдивый и искренний писатель»: хотя тут не содержится ни скрупула нравственности. «Так меня устроил Бог».

Этот своеобразный фатум «Божией воли» во мне» и «таким меня сотворил Бог» Розанов доводит до высших степеней пафоса и силы, бросая свой стиль «удавшегося футуризма» и «гениального обывателя» — ради торжественного пафоса. Розанов очень экономен в этом смысле. Но когда он прибегает к этому приему, то он звучит как труба и действие этой трубы тем разительнее, что оно неожиданно и как бы идет вразрез с тем, чего от него ожидаешь.

«Слияние своей жизни, особенно мыслей и, главное писание с Божеским «хочу» — было постоянно во мне, с самой юности, даже с отрочества. И отсюда, пожалуй, вытекла моя небрежность. Я потому был небрежен, что какой то внутренний голос, какое то непреодолимое вну-

треннее убеждение мне говорило, что все, что я говорю — хочет Бог, чтобы я говорил.

Не всегда это бывало в одинаковом напряжении: но иногда это убеждение, эта вера доходила до какой то раскаленности. Я точно весь сделался г у с т о й, душа делалась густою, мысли совсем приобретали особый строй и «язык сам говорил». Не всегда в таких случаях бывало перо под рукой: и тогда я в ы г о в а р и в а л, что было в душе... Но я чувствовал, что в «выговариваемом» был такой напор силы, «густого», что не могли бы стены выдержать, сохраниться в утверждении, чужие законы, чужие тоже «убеждения»... В такие минуты я чувствовал, что говорю какую-то абсолютную правду, и под «точь в точь таким углом наклонения», как это есть в мире, в Боге, в «истине в самой себе». Большей частью, однако, это не записалось (не было пера)».

Несомненно, были в стиле Розановы черты «гениального обывателя», по меткому определению Н. А. Бердяева. Был так же в нем и «удавшийся футурист». Но дальше начинается нечто до предела серьезное. За юродствами своего «обывательства», и «футуризма» Розанов скрыл то невыговариваемое, с чего и начинается подлинный гений...

Здесь начинается область молчания — и вопрос в том, кто и как может молчать в ответ на то, о чем промолчал и Розанов.

Глава пятая.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Андрей Белый не был гениален, хотя был несомненно натурой гениальной и одновременно патологической. Его можно назвать одержимым и бесноватым, скорей чем безумным. Можно сказать, что степень его одаренности равнялась степени его деформированности, он был полуфилософ, полуученый, полуатропософ, полуатеист, кощуник, полубольшевик.

Ученость его была не настоящая, а натасканная из словарей, полумошенническая. На правах своей «гениальности» он считал себя избавленным от прямого изучения предмета, так же как от элементарной порядочности. Он был нагл и дерзок, но никогда не силен, не дерзновенен.

О настоящей глубине у А. Белого не может быть и речи. Он ее не хотел, панически боялся и гнал ее от себя вместе со всякой мыслью о Боге. И все кончилось тем, что Бог оставил его, презрев бесноватого мизолога (ненавистника логоса). Он был болезненно интровертированным типом, интересующимся только самим собой. Он был очень музыкален и хореографичен.

Он стоял все время на грани «классического помешательства» и не всегда разбирался в том, куда его тянет. А судьба дала ему испить до дна «кубок мятели», не без ядовитой таинственной, трудноопределяемой приправы... Здесь речь идет о том, чтобы силой поэтических заклятий (чернокнижия) начисто распять, т. е. уничтожить русский народ, а следовательно, и Россию. Чернокнижное заклятие — это молитва, обращаемая к бесу и «ангелам его»... Наслаждения, доставляемые стихами и прозой, и мыслями многих «возрожденцев», и в том числе А. Белого, несомненно, остры, но не могут не вредить, ибо исходят из поврежденной души, сердца, неспособного любить...

Бесконечным числом оттенков сверкает роман А. Белого — «Серебряный Голубь». Его можно было бы назвать

гениальным, если бы не крайняя изломанность и вычурность стиля и не языковое манерничанье.

Вопрос хорошего стиля, особенно в наше время делается насущным в искусстве. Но в этом романе А. Белый показал свой большой дар, особенно приняв во внимание трудность такой темы как русское хлыстовство и корни русского «дионизма».

Роман очень музыкален, «монотематичен». «Серебряный Голубь» — несомненно новое явление. В нем форма романа двинута вперед и очень усовершенствована. В этом смысле А. Белый навсегда вошел в русскую литературу. Он имеет также свое место, если не в истории русской философии в узком смысле, то во всяком случае, в истории русского миросозерцания.

Кроме того, А. Белый имел дар особый, свойственный лишь избранным натурам, видеть то, что другие не видят. В этом отношении особенно много дает его небольшая книжечка под заглавием: «Глоссокалия». В ней А. Белый в XX в. и в секулярном плане проводит очень важную тему, до сих пор не решенную комментаторами посланий св. ап. Павла.

Стихия А. Белого — «демоническая», которая в русских условиях, а тем более в условиях имперско-церковных, в условиях соединенных, творческих оформляющих сил трона и алтаря превращается в атеизм и анархию, в разрушительный танец, сопровождаемый нечленораздельными глоссомическими воплями. То, что относится к плану господства зверя и лжепророка, к чему А. Белый тянулся с неотразимой силой и легшее в основу его двух романов, близких к гениальности, особенно — «Серебряного Голубя».

Его небрежность в области мысли и теоретической работы возмутительна и часто превращается в прямое издевательство как над большой публикой, так и над компетентными специалистами. Роман «Серебряный Голубь» преследует и удачно разрешает языковую задачу, в нем лежит отпечаток языкового гения самого автора.

Очень удачна многопланость и сочетание судеб действующих лиц. Русская безыменная и безликая народно-хлыстовская стихия, как удав с раскрытой пастью, ждет жертв из элитного общества. Этой жертвой оказывается филолог Дарьяльский и его прекрасная невеста Катя. И несмотря на их взаимную, высшего типа страстную любовь, жена столяра, рябая, грубая и некрасивая, подчиняясь «социальному заказу» хлыстовского корабля, с

поразительной легкостью отбирает Дарьяльского от Кати и, в сущности, уничтожает его и ее.

Его, утонченнейшего греко-римского филолога, совращает, а потом за негодностью убивает. Оказывается, что так называемый народ, вопреки вздорным «народническим фантазиям», этот самый «народ» умеет при случае обернуться бесовским убийцей и безбожником-пошляком, такой «мертвой душой», какую у Гоголя не сыщешь.

По «Серебряному Голубю», русский человек — прелестник и злодей, а по «Петербургу», русский человек — бунтовщик и злодей. И если на одном полюсе (в сборнике «После Разлуки») провозглашается — «Новая Дорога в Назарет» — Бога нет..., то на другом полюсе получается «ледяная равнина и по ней ходит лихой человек...».

Это хорошо показал Достоевский — что бывает на противоположном полюсе безбожия: бесчеловечие, т. е. в конце концов, злодейство. А. Белый не столько пишет свои художественные и теоретико-философские произведения, как «вытанцовывает» их. Получается нечто весьма значительное, только это значительное надо уметь читать, расшифровывая и перекладывая на иной язык, иного искусства, — их два, — пение и танец. Некоторый священно-ритуальный танец, неизвестного нам языческого обряда, нашедшего для себя некое новое оформление в лице опьяненного танцем и глоссолалией сына математика-философа, раскрывшегося как гениальная натура блестящего писателя и поэта.

А. Белый — удивительный человек, исключительная натура, которой суждено извещать и то, что гораздо выше обыкновенного, и то, что гораздо ниже его. При выходе на дневную поверхность, вначале как будто единый или во всяком случае смешанный и не различимый поток лавы, извергаемый «огнедышающей творческой личностью», сейчас же разделяется и происходит отпадание металла от шлаков, отсеивание зерна от шелухи.

И существование таких людей как А. Белый свидетельствует в пользу того, что таинство отбора, отсеивание и очищение личности обязательно должно иметь место и обязательно свершается...

Часть четвертая

Глава 1-ая: Продолжение «Мертвых душ» у Гончарова и у Чехова.

Глава 2-ая: И. А. Гончаров.

Глава 3-я: А. П. Чехов.

Глава первая.

ПРОДОЛЖЕНИЕ «МЕРТВЫХ ДУШ» У ГОНЧАРОВА И У ЧЕХОВА.

В русской литературе, как мы уже упоминали, со всею силой заострена противоположность страдания и скуки. По мере того как табель о рангах Петра Великого все более и более входила в жизнь, оформляя ее по-своему, все более и более входила в русскую жизнь скука. Уже из школ, основанных Петром Великим, массами бежали, оказываясь «в нетях» т. е. в безызвестной отлучке, чуть ли ни половина, а то и больше всего состава учащихся: до такой степени мертвечина, царствовавшая в этих школах, казенный стиль и деревянная бессердечность были не по нутру живым душам. В сущности говоря, спасались какой угодно ценой — хотя бы голодной смерти в лесу или на перепутье, хотя бы ценой, которую Федька каторжный в «Бесах» Достоевского именует «переменой участи», т. е. новым занятием разбоя с перспективой мучительной казни впереди, но только бы не эта страшная казенная жизнь, что-то вроде смерти второй и окончательной. Еще до Петра Великого Патриарх Никон, этот Петр Великий в православной церкви, так распорядился своей властью и так начал реформировать по греческому образцу русский религиозный гений, что лучшие элементы православной церкви тоже ощутили «ушиб» и скуку, предпочтя массовые самосожжения — «новоизобретенный способ самоубийственных смертей» — этой самой жуткой и невыносимой форме казенщины — «того, что можно назвать «церковным позитивизмом». В сущности говоря, с Никона и с легкой руки греков, водворившихся в русской церкви, пошло подозрительное отношение к подвигу и святости, как к чему-то скандальному, что нарушает чиновничью скуку в рясе, которая по замыслу Никона и его вдохновителей должна была обязательно царить в русской церкви.

С этих пор, сначала в виде едва заметного, едва уловимого стона стала проявляться печаль русской души о своей собственной участи, о ее медленной смерти в тюрьме благоустроенного казенного образца, тюрьме полицейского государства. Связь этого государства с так называемой буржуазностью совсем не социально-политическая, как принято думать с легкой руки марксистов и им подобных. Связь эта скорее религиозная или, если угодно, «религиозно-духовная», но только по особенной линии. Ни в церкви, ни в военно-чиновничьем мире, мире необъятных масс дворянско-крестьянской, сначала крепостнической, а потом и свободной России, нельзя было допустить ничего необыкновенного. Так делалось всюду и так порешено было «быть по сему» в России. Ее монархи, начиная с XVII века, были зачарованы идеей порядка, т. е., выражаясь философски, исключительного господства апполинистического начала над началом дионистическим. Последнее, в сущности говоря, было приговорено к смерти, через медленное ли удушение жизнью изживаемой со дня на день, через виселицу или топор, это зависело от обстоятельств.

Трагедия России заключается в том, что она в течение всей своей истории представляла «осажденную крепость», по выражению проф. Ив. Алекс. Ильина. Положение России между Европой и Азией в качестве особого «евразийского мира», не Европы и не Азии, но некоего «третьего данного» (Евразии) приводило к тому, что она оказывалась все время между двух огней, между двух жерновов, между молотом и наковальней. Сверх того, и внутри Россия обладала некоторым весьма тяжелым духовным свойством ее собственного населения. В силу этого свойства не было у России более жестокого врага, чем она сама. Еще на заре ее истории «начальная летопись», приписываемая без особых оснований Св. Нестору летописцу говорит: «русские сами себя поедали и тем сыты бывали». Это свойство сохраняется полностью по сей день, как «за железным занавесом», так и, в особенной степени, в условиях «свободного мира», который для русской эмиграции означает лишь усиленную возможность самопоедания, самоистребления и уничтожения лучшего, что она же и производит.

Это свойство русской истории, как внешнее так и внутреннее, делает русскую экзистенцию самой мучительной в мире, и воистину есть некоторое проклятие в том, чтобы родиться русским. Недаром центральное

солнце русской культуры однажды в отчаянии воскликнул: «Черт меня дернул родиться в России с умом и талантом».

В нынешнее время вообще наблюдается повсеместный культ посредственности и затирания, уничтожения всего яркого, полнокровного, интересного, темпераментного. Пророчество главы «Бесов» Достоевского, Петра Степановича Верховенского: «мы всякого гения задушим в младенчестве», ныне осуществляется не только в России, но как одна из апокалиптических чаш Божьего гнева, проливается на весь мир.

«Вот, Господь Саваоф отнимет у Иерусалима и у Иуды посох и трость, всякое подкрепление хлебом и всякое подкрепление водою. Храброго вождя и воина, судью и пророка и прозорливца и старца, Пятидесятника и вельможу и советника и мудрого художника и искусного в слове.

И дам им отроков в начальники и дети будут господствовать над ними. И в народе один будет угнетаем другим и каждый ближним своим: юноша будет нагло превозноситься над старцем и простолюдин над вельможей». (Исаия, 3, 1-5).

Поистине вышло, как поет пьяный доктор Чебутыкин в «Трех Сестрах» Чехова: «Не угодно ли вам этот финик принять?»

Совсем не надо совершать небезопасное путешествие за пределы «железного занавеса», чтобы убедиться в истинности этих слов и этого пророчества.

Эти пророчества, эти особенности «морфологии русской истории» и мучительного «полипериодизма», многократного умирания и многократного воскресения в разных обличиях и на разных пунктах месторазвития необъятной евразийской равнины привело к тому, что самый свободолюбивый, быть может, из всех народов мира, народ русский с каким-то автоматизмом бывал вынужден создавать вокруг себя панцырь невыносимо тяжкой государственности, под которым тяжко стонал, всячески стремясь его сломать и вырваться на свободу. По этой причине, может быть, ни один народ так не ненавидел бюрократию, полицию, суд, палача, наказание, вообще все то, что можно назвать миром бесчеловечной официальщины. Гениальный философ Н. Ф. Федоров, как мы уже неоднократно указывали, в основу греха даже положил «официальное» состояние, т. е. официальное состояние, не мирное и не братское, господствующее в силу

греха, как внутри нации, так и в отношении национальностей между собой. Не удивительно при таких условиях, что самая беспощадная социально-политическая сатира нашла себе благодатную почву именно в России. В скрытом или открытом состоянии, но поношение «официальщины» и «бюрократии» разлито буквально во всей литературе — от начала и до наших времен. Но и специальная социально-политическая сатира, так же как и сатира на быт, всегда процветала в России, доходя в своей силе до чудовищных размеров — и это независимо от ее стиля и эпохи. Такие вещи, как «повесть о Ерше Ершовиче сыне Щетинникове, «о Шемякином Суде», о «Мутьянском Воеводе Дракуле», басни Крылова, огромное большинство произведений Салтыкова-Щедрина, «Козьма Прутков», чеховские «мелочи», «гротески» — зарисовки Зощенко — все это имело не только благодатную почву для произрастания, но и благодатную почву для чтения и восприятия — причем, последствия такого чтения были приблизительно такие же, как и от попыток умирающего от жажды утолять ее морской водой...

Такой морской водой в особенной степени были также деяния и писания русских нигилистов и революционеров разных мастей, от народников чернопередельцев и цареубийц 1 марта 1881 года, до ныне здравствующих марксистов. Главная заслуга Достоевского и Константина Леонтьева заключается как раз в том, что ими было показано не только полное отсутствие подлинно освободительных мотивов у русских революционеров, но было обличено и выведено на всенародное позорище их лютейшее враждование с теми проблесками свободы, которые худо или хорошо, но отстаивала русская историческая власть, дошедшая наконец во второй половине XIX века до самого лучшего суда в мире и до таких степеней субъективного публичного права, которое равнялось почти полной свободе.

Проф. Д. И. Чижевский в своей великолепной книге «Гегель в России» очень хорошо показал, что зажим нигилистический и зажим эпохи Николая Павловича стоили друг друга.

Разница была — и огромная — в том, что зажим Николая Павловича шел в направлении прогрессивного ослабления, в то время как зажим, так называемой, радикальной общественности шел в направлении прогрессивного усиления, вплоть до полного удушения своего соб-

ственного населения в условиях действия индекса 1923 г. и сплошной коллективизации приблизительно с 1928 года.

Главная заслуга большой русской литературы, действие которой всячески стремилось и по сей день стремится извратить и уничтожить русская радикальная критика заключается в том, что ею раскрыты метафизические корни угасания и уничтожения человеческой души в условиях «официального состояния» и социализирующих токсинов быта, совершенно независимо от какого то бы ни было строя. Необычайная честность русской литературы, в противоположность полному бесчестию радикальной критики и вообще радикальщины (что подмечено Достоевским, Константином Леонтьевым и Розановым) — это греховный, «амартологический» источник этого духоугашения и через духоугашение — аннигиляции души и ее способности во главе с творчеством, любовью, страстью.

Гоголь в «Мертвых Душах» задал в этом отношении как бы тон. Но в дальнейшем лучшие авторы показывали как с эволюцией, трансформацией и даже с несомненными улучшениями эволюционируют, трансформируются и усиливаются тенденции духоугашения, что идет параллельно с морфологией исторического процесса.

В этом отношении с середины XIX века особенно характерным является один из величайших мастеров русского романа Иван Александрович Гончаров. Исключительность его личности заключается в том, что сам он в силу свойства своего темперамента не принадлежал ни к какому течению и скорее, подобно драматургу Островскому, даже любил то «темное царство», которое изображал с таким несравненным техническим и артистическим совершенством. Это полное отсутствие политики и социального заказа в его трех романах — украшение русской литературы: «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв» — вызвало яростный истерический наскок радикальщины, стремившейся, так сказать, замусолить эти шедевры, что и удалось им сделать полностью. Гончаров жил и творил в условиях полной диктатуры литературной чеки и среди черной ночи радикального литературного застенка без малейших признаков зари на Востоке, какой бы то ни было звезды на небосклоне — совсем как в аду Данте. Однако наступило время развеять эти серные пары и в условиях «настоящего дня», (а не добролюбовщины), рассмотреть, в чем же наконец дело у Гончарова.

Здесь, кстати, не мешает вспомнить, что Гончарову, и единственно ему, принадлежит авторство лучшей статьи по разбору «Горе от ума» Грибоедова», тоже до полной неузнаваемости деформированного радикальщиной, превратившей любовные страдания Чацкого в социально-политический памфлет. Собственно говоря, то, что сделала радикальщина с «Горе от ума» — в это она превратила почти всю без исключения литературу советского периода, в игру социально политических теней на стене.

Статья Гончарова называется «Миллион терзаний», именование, взятое из самой бессмертной комедии Грибоедова. Тщательно анализируя эту комедию и подавая результаты своего анализа блестящим стилем, нисколько не устаревшим и для нашей эпохи, Гончаров с неопровержимостью показывает невозможность подхода к трагедии Чацкого с иными категориями анализа «человечески». Чацкий, как некогда Данте, странствуя в темном лесу жизни, унес с собою вдохновительный образ девочки — Софии Фамусовой, полудетские игры с которой были для него в то же время и зарей его «Песни Песней». Зачарованный однолюб Чацкий летел в Москву, чтобы взглянуть на ту, чувство к которой не изменили «ни годы странствия, ни перемены мест». Он возвращается окруженный раскаленной аурой своего собственного чувства и долгое время не замечает той чудовищной реальности, что никакой Беатриче-Софии больше нет, а есть всего лишь любовница лакея, окруженная соответствующими ей чудищами, совсем не социально-политическими, а просто чудищами — «уродики, уродища, уроды» (Ходасевич). С неба «Песни Песней» он падает сразу в самые последние низины человеческого ада — наступает для него миллион терзаний.

Глава вторая.

И. А. ГОНЧАРОВ

Самое замечательное в очерке Гончарова то, что он задолго до появления теории сублимации, показал как чистая страстность Чацкого и постепенно нарастающая эротическая мука разочарования превращают его самого в блестящий многоцветный фейерверк ума, горящий неизвестно для кого, ибо:

Все гонят! все клянут! Мучителей толпа,
В любви предателей, в вражде неутомимых,
Рассказчиков неукротимых,
Нескладных умников, лукавых простаков,
Старух, зловещих стариков,
Дряхлеющих над выдумками, вздором.
Безумным вы меня прославили всем хором.
Вы правы: из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день прожить сумеет,
Подышит воздухом одним.
И в нем рассудок уцелеет...

А с ума есть с чего сойти: предполагаемая Беатриче полностью превратилась в Вавилонскую блудницу в своей злобе на невольного разоблачителя, ее божка, идольчика (Молчалина), сознательно сеющая клевету на гений Чацкого, на дух, на слово в нем, будто это все лишь безумие.

Конечно, нет в нем этого ума,
Что гений для иных, а для иных чума,
Который скор, блестящ и скоро опротивит.

Холодный, размеренный, спокойный и лишь наделенный громадным талантом и умом, которые «сами в себе страсть», Гончаров показывает как любовница лакея превращается в хулительницу Слова и Духа.

Понять Гончарова до конца можно лишь вчитавшись и встрадавшись в его «Миллион терзаний».

Гончаров был совершенно лишен, и в жизни как бы отрешен от каких бы то ни было внешних страстей. Ни малейших признаков волнения, кроме, как будто бы безмерного авторского самолюбия, на которое он несомненно имел право и которое поглотило у него все прочие страсти. Но писателем он был честным и предоставлял честной критике сделать выводы из его писаний. Но такой он до сих пор не нашел. И действительно здесь нужны не «критика» и «общественность», но метафизика и богословие.

Уже первый его большой, «ладно скроенный и великолепно сшитый», роман «Обыкновенная история», есть повесть об убиении души через духоугашение. С первых же страниц «Обыкновенной истории» мы делаемся свидетелями прямо-таки палаческих наскоков духа тьмы на живую душу с целью ее умерщвления. И, действительно, дядюшка Адуев, в качестве Фамусова, уничтожает одну половину души своего племянника. Уничтожение другой половины души этого стыдливого и творческого, с задатками Чацкого, молодого человека берет на себя Наденька, связавшаяся тоже с «лакеем» на глазах у того, для которого она — райское видение.

Адуев-племянник был, что называется, огорошен жестким прозаизмом своего высокопоставленного в чиновничьем мире, и богатого в мире промышленном дядюшки Петра Ивановича. Гончаров показывает, как этот молодой и свежий душою племянник пытается даже любить своего дядюшку, хотя он и объект совершенно неподходящий для любви. В одно прекрасное утро еще не потерявший духовной свежести молодой человек пишет своему приятелю Поспелову:

«Дядюшка у меня кажется, добрый человек, очень умен, только человек весьма прозаический, вечно в делах, в расчетах... ДУХ ЕГО БУДТО ПРИКОВАН К ЗЕМЛЕ И НИКОГДА НЕ ВОЗНОСИТСЯ ДО ЧИСТОГО, ИЗОЛИРОВАННОГО ОТ ЗЕМНЫХ ДРЯЗГОВ СОЗЕРЦАНИЯ ЯВЛЕНИЙ ДУХОВНОЙ ПРИРОДЫ ЧЕЛОВЕКА. Небо у него неразрывно связано с землей, и мы с ним, кажется никогда совершенно не сольемся душами. Едучи сюда, я думал, что он, как дядя, даст мне место в сердце, согреет меня в здешней холодной толпе горячими объятиями дружбы. А дружба, ты знаешь ВТОРОЕ ПРОВИДЕНИЕ.

НО И ОН ЕСТЬ НЕ ЧТО ИНОЕ КАК ВЫРАЖЕНИЕ ЭТОЙ ТОЛПЫ. Я думал делить с ним вместе время, не расставаться ни на минуту, но что я встретил? — Холод-

ные советы, которые он называет дельными, НО ПУСТЬ ОНИ ЛУЧШЕ БУДУТ НЕ ДЕЛЬНЫ, НО ПОЛНЫ ТЕПЛОГО СЕРДЕЧНОГО УЧАСТИЯ. Он... враг всяких искренних излияний, мы не обедаем, не ужинаем вместе, никуда не ездим.»

Из этого письма видно, что дядюшка молодого Адуева, сановник и фабрикант, Петр Иванович, человек еще не старый, но несомненно уже и в эту пору своей жизни, не только мертвая ДУША, но принимает все меры к тому, чтобы духовно умертвить и своего племянника. Гончаров, цитируя письмо молодого Адуева к Поспелову, дает картину этой духовной мертвости петербургского сановника и фабриканта. Это человек, так сказать, на нуле:

«Никогда не сердит особенно, ни ласков, ни печален, ни весел. Сердцу ЕГО ЧУЖДЫ ВСЕ ПОРЫВЫ ЛЮБВИ, ДРУЖБЫ, ВСЕ СТРЕМЛЕНИЯ К ПРЕКРАСНОМУ.

Из этого письма видно, что уже никакой духовный огонь не может согреть этого совершенно духовно мертвого человека. Но если бы он был только духовно мертв. Есть в нем нечто гораздо худшее, чем простое стояние на нуле. Это худшее — СТРЕМЛЕНИЕ УМЕРТВИТЬ ДУХОВНО ВСЕХ ОКРУЖАЮЩИХ, это уже может быть названо ДУХОВНЫМ ОСАТАНЕНИЕМ ЧЕЛОВЕКА.

Сам автор «Обыкновенной Истории», человек очень «прохладный», и весь его стиль тоже прохладный. Это не Достоевский с его раскаленной добела атмосферой и постоянными взрывами, вулканическими извержениями и землетрясениями. Однако, каждому свое. Гончарову, в пределах его спокойного повествования, все же удается показать, что Петр Иванович Адуев — «дядюшка» не просто нуль, т. е. духовный мертвец. Он в полном смысле слова уже и «бес», во всяком случае часть его души осатанела и в этом смысле Адуев является уже и «соблазнителем». Все в том же письме Гончаров раскрывает в петербургском чиновнике и промышленнике те черты Мефистофеля, обращаясь к которым автор Фауста говорит:

Здесь против силы благородной,
Тревожной творческой мечты,
Кулак чертовский свой холодный
Напрасно поднимаешь ты.

«Часто говоришь, и говоришь как вдохновенный пророк, почти как наш великий, незабвенный Иван Семеныч, когда он, помнишь, гремел с кафедры, а мы трепетали в восторге от его огненного взора и слова. А дядюшка?

слушает подняв брови, и смотрит престранно, или засмеется как-то по своему, таким смехом, который леденит у меня кровь, — и прощай, вдохновение! Я иногда вижу в нем, как будто пушкинского демона... Не верит он любви и проч., говорит, что счастья нет, что его никто и не обещал, а что есть просто жизнь, разделяющаяся по ровно на добро и зло, на удовольствие, удачу, здоровье, покой, потом на неудовольствие, неудачу, беспокойство, болезнь и проч., что на все это надо смотреть просто, не забирать в голову бесполезных — каково? бесполезных! — вопросов о том, зачем мы созданы, да к чему мы стремимся — что все это не наша забота и что от этого мы не видим, что у нас под носом, и не делаем своего дела... Только и слышишь о деле... В нем не отличишь, находится ли он под влиянием какого-нибудь наслаждения или прозаического дела: и за счетами и в театре все одинаков. Сильных впечатлений не знает и, кажется, не любит изящного: оно чуждо душе его, я думаю, он не читал даже Пушкина...»

Не надо особенно задумываться над этой тирадой, чтобы не заметить как перед нами нарисован полностью, можно сказать во весь рост и по всем направлениям, исчерпывающий портрет «светлой личности», тогда идеала, который поставили себе Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Писарев и нынешние их наследники — коммунисты. Между высокопоставленным петербургским чиновником, миллионером, промышленником и Лениным нет ни малейшего различия.

Любопытно, что в качестве пробного камня духовной омертвелости здесь поставлено отношение к Пушкину. Как известно, «светлые личности», в душе особенно Писарева, люто ненавидели Пушкина, и все, что пошло от него. Маяковский, подлаживаясь под хороший коммунистический тон, предлагал сбросить Пушкина с корабля современности. И только личная прихоть Ленина, которому Пушкин нравился — очевидно и у Ленина был какой-то не омертвевший кусочек жизни, заставила Маяковского «одуматься», — подобно тому, как лакей Придворов (Демьян Бедный), «одумался» по поводу русских богатырей: барин пригрозил ему пальцем... Но потом подпустил к ручке.

И от большого петербургского сановника-промышленника, и от «светлых личностей» одинаково и отвратительно смердит духовной мертвечиной. Как странно, что этой жуткой и грандиозной, в своем роде амартологиче-

ской, темы у Гончарова, до сих пор еще и не заметил и не коснулся ни один богослов.

Придется предположить, что они или совсем не знакомы с русской литературой или же — что еще хуже — прочитавши, ничего не заметили. Может быть, по той причине, что сами не далеко ушли от Адуева-дядюшки.

Сцена, которую далее описывает Гончаров, есть можно сказать ключевая наряду с цитированным письмом. «Петр Иванович неожиданно явился в комнату племянника и застал его за письмом». — Я пришел посмотреть, как ты устроился, — сказал дядя, — и поговорить о деле.

Александр вскочил и проворно что-то покрыл рукой.

— Спрячь, спрячь свой секрет — сказал Петр Иванович, — я отвернусь, ну спрятал? А это что выпало? Что это такое?

— Это, дядюшка, ничего... — начал было Александр, но смешался и замолчал.

— Кажется волосы... подлинно ничего, уж я видел одно, так покажи и то, что спрятал в руке.

Александр, точно уличенный школьник, невольно разжал руку и показал кольцо.

— Что это? Откуда? — спросил Петр Иванович.

— Это, дядюшка, вещественные знаки... не вещественных отношений...

— Что? что? Дай-ка сюда эти знаки.

— Это залоги...

— Верно, из деревни привез?

— От Софии, дядюшка, на память... при прощании...

— Так и есть. И это ты вез за 1500 верст?

Дядя покачал головой.

— Лучше бы ты привез еще мешок сушеной малины, ту по крайней мере в лавочку сбыли, а эти залоги...

Он рассматривал то волосы, то колечко. Волосы понюхал, а колечко взвесил на руке. Потом взял бумажку со стола, завернул в нее оба знака, сжал все это в компактный комок — и бац в окно.

— Дядюшка! — неистово закричал Александр, схватив его за руку, но поздно: комок перелетел через угол соседней крыши, упал в канал, на край барки с кирпичами, отскочил и прыгнул в воду.

Александр молча, с выражением горького упрека, смотрел на дядю.

— Дядюшка, — повторил он.

— Что?

— Как назвать ваш поступок??

— Бросанием из окна в канал невещественных знаков и всякой дряни и пустяков, чего не нужно держать в комнате...

— Пустяков, это пустяки!

— А ты думал что? — половина твоего сердца... Я пришел к нему за делом, а он вон чем занимается — сидит да думает над дрянью...»

Поступок Петра Ивановича Адуева дядюшки, крупного петербургского сановника и миллионера промышленника, есть типичный поступок чекиста, борющегося с религией, именно по той причине, что она есть «дрянь», мешающая заниматься «делом», т. е. устройством человеческого термитника, убиением живой человеческой души. Но для того, для кого ценностью является живая человеческая душа и вещественные знаки невещественных отношений, для тех дрянью является и сановный атеист, и его миллионы и его фабрика. В этом суть Евангелия.

Любопытно, что у Чехова, в его «Рассказе неизвестного человека», выведены два типичных петербургских туза — чиновник Орлов и адвокат Пекарский, словно вариации на Адуева-дядюшку. Это тоже духовные мертвецы, надругавшиеся над любовью женщины. Орлов еще чуть, чуть жив, но, конечно, не сегодня-завтра «умрет». Он так сказать, при последнем издыхании околевающей в петербургских мерзостях души. Пекарский уже совсем готов и так же ровно ничего не понимает в вещественных знаках невещественных отношений, как и Адуев-дядюшка. Глубина его падения так велика, что даже удивляет Орлова, который тоже не может похвалиться существованием у него души.

В доме у Петра Ивановича Адуева, помимо племянника, есть еще другой объект его умерщвляющей «поистине чекистской» акции — его собственная жена. Так же, как и по отношению к племяннику, он принимает все меры к ее духовному умерщвлению на почве сверхпошлого культа, так называемого, дела. Ужас, смертный ужас и в то же время тихий ужас романа «Обыкновенная история», что дядюшке Адуеву все это удается беспрепятственно. Да как не удасться тому, что является плодом гигантских усилий всего государственного аппарата, пущенного на этот предмет в ход, начиная с так называемых «преобразований» Петра Великого.

Адуев-дядюшка никогда не думал о смерти — да и

мудрено задумываться об этом мертвецу. Однако не надо забывать, что, помимо смерти первой, этого рода лиц подстерегает и смерть вторая. Подоспело для сановного чекиста и промышленника время смерти второй. Покамест она является ему в скромном обличии доктора, советующего ехать кандидату на вторые похороны в курорт Киссинген — как будто от смерти второй можно спастись в Киссингене. Мертвому супругу предлагают захватить и духовно умерщвленную им жену. Завязывается финальный разговор «эпилога», после которого действительно говорить нечего и не о чем. Все кончено, крепко и раз навсегда.

Ясно чувствуется, что ни о каком покаянии благоразумного разбойника здесь не может быть и речи. И что не у Достоевского, в подлинном смысле этого слова, «мертвый дом» и дно адово, а здесь в благоустроенных палатах петербургского сановника, чекиста и промышленника.

«Как бы то ни было, но видевший в первый раз Лизавету Александровну (жену Петра Ивановича Адуева) не заметил бы в ней никакого расстройства. Тот только, кто знал ее прежде, кто помнил свежесть лица ее, блеск взора, под которым бывало, трудно рассмотреть цвет глаз ее — так тонули они в роскошных, трепещущих волнах света, кто помнил ее пышные плечи и стройный бюст, тот с болезненным изумлением взглянул бы на нее теперь, сердце его сжалось бы от сожаления, если он не чужой ей, как теперь оно сжалось, может быть, у Петра Ивановича, в чем он боялся признаться самому себе.»

Гончаров показывает, как безнадежному мертвецу Петру Ивановичу Адуеву оставлено, как бы в наказание, ровно настолько жизни и сознания, чтобы убедиться в том, что и он и умерщвленная им его жена, безоговорочные кандидаты на смерть вторую и последнюю.

«Он тихо вошел в кабинет и сел подле нее.

— Что делаешь? — спросил он.

— Вот просматриваю расходную книжку — отвечала она. Вообрази, Петр Иванович, в прошедшем месяце на один стол вышло около полуторы тысячи рублей, это ни на что не похоже...»

Он, не говоря ни слова, взял у ней книжки и положил на стол.

«— Послушай, — начал он, — доктор говорит, что здесь моя болезнь может усилиться, он советует ехать на воды, за границу. Что ты скажешь?

— Что же мне сказать? Тут, я думаю, голос доктора важнее моего. Надо ехать, если он советует.

— А ты? Желала бы ты сделать этот вояж?

— Пожалуй.

— Но, может быть, ты лучше хотела бы остаться здесь?

— Хорошо, я останусь.

— Что же из двух? — спросил Петр Иванович, с некоторым нетерпением.

— Распоряжайся и собой и мной, как хочешь — отвечала она с унылым равнодушием, — велишь я поеду, нет — я останусь здесь...

— Оставаться здесь нельзя, — заметил Петр Иванович, — доктор говорит, что и твое здоровье несколько пострадало... от климата.

— С чего он взял? — сказала Лизавета Александровна, я здорова, я ничего не чувствую.»

И мудрено совершенно умершей духовно Лизавете Александровне почувствовать главный ужас ее состояния — полную духовную омертвелость, гибель личности, души и ее свободной воли. С точки зрения очень многих представителей «катихизической религиозности» Лизавета Александровна образцовая жена и полная добродетели христианка, ей ничего не нужно. Дальнейший разговор Петра Ивановича Адуева с своей мертвой половиной похож на то, как будто бы действительно на кровати ворочают во все стороны и ломают мертвую куклу.

«— Продолжительное путешествие, — говорил Петр Иванович, — тоже может быть для тебя утомительно, не хочешь ли ты пожить в Москве у тетки, пока я буду заграницей?

— Хорошо, я пожалуй поеду в Москву.

—Или не съездить ли нам обоим в Крым?

— Хорошо и в Крым.»

Петр Иванович не выдержал: он встал с дивана и начал, как у себя в кабинете, ходить по комнате, потом остановился перед ней.

«— Тебе все равно, где ни быть? — спросил он.

— Все равно, — отвечала она.

— Отчего же?»

Она, ничего не отвечая на это, взяла опять расходную тетрадь со стола. Словно иллюстрация к словам Ленина, что социализм это есть расчет. И кроме того, это доказательство положения Н. А. Бердяева, что соци-

ал-коммунистическое убиение человеческой души может совершаться при каких-угодно строях и экономических условиях. Стоит только забыть подлинную христианскую религию свободной личности. В дальнейшем сцена напоминает то знаменитое место во второй части «Фауста» Гете, где развращенный Мефистофелем молодой человек оказывается воспринявшим уроки сатаны с таким успехом, что приводит в ужас самого черта. Мы живем в такую эпоху, когда подобного рода «успехи» чертовской пропаганды приходится наблюдать не редко.

«— Воля твоя Петр Иванович, — заговорила она — нам надо сократить расходы: Как, 1500 рублей на один стол...

— Что это так занимает тебя, — спросил он? — Или денег тебе жаль? Он взял у нее тетрадь и бросил под стол.

— Как же не занимать? Ведь я твоя жена... ТЫ ЖЕ САМ УЧИЛ МЕНЯ..., а теперь упрекаешь, что я занимаюсь... Я д е л а ю с в о е д е л о...

— Послушай, Лиза! — сказал Петр Иванович после краткого молчания, ты хочешь переделать свою натуру, осилить волю... это не хорошо. Я никогда не принуждал тебя: ты не уверишь меня, чтобы эти дрязги (он указал на тетрадь) могли занимать тебя. Зачем ты хочешь стеснять себя? Я предоставляю тебе полную свободу».

Однако и со свободой, так же как и с судьбами личностей, надо соблюдать времена и сроки. Здесь бывают невозвратные потери. И Иерусалим разрушается до последнего камня за то, что он не узнал времени посещения своего. Бывают такие «временные» отнятия свободы, после которых никакое ее «возвращение» не может исцелить убитой личности.

«— Боже мой, зачем мне свобода? — сказала Лизавета Александровна, — что стану я с ней делать? Ты до сих пор так хорошо, так умно распоряжался и мной и собой, что я отвыкла от своей воли, продолжай и впредь, а мне свобода не нужна.

Оба замолчали.

— Давно, — начал опять Петр Иванович, — я не слыхал от тебя, Лиза, никакой просьбы, никакого желания, каприза.

— Мне ничего не нужно, — заметила она.

— У тебя нет никаких особенных... скрытых желаний? — спросил он с участием, пристально глядя на нее.

Она колебалась говорить или нет. Петр Иванович

заметил это.

— Скажи ради Бога, скажи — продолжал он, — твои желания будут моими желаниями, я исполню их как закон.

— Ну, хорошо, — отвечала она, — если ты можешь это сделать для меня, то уничтожь наши пятницы... эти обеды утомляют меня...».

Здесь предельный ужас. Это уже — «Бобок» Достоевского. В страшной повести автора «Братьев Карамазовых» окончательно разлагающийся и уходящий во второе и окончательное небытие мертвец время от времени глухо приходит в себя и бормочет: «бобок, бобок, бобок.»

Для Лизаветы Александровны наступил такой «бобок» и ОНА НЕ ЖЕЛАЕТ, ЧТОБЫ ЕЕ СПАСАЛИ. Последние искры уходящего сознания она тратит на то, чтобы выразить отвращение к последним оставшимся проявлениям жизни.

«Петр Иванович задумался.

— Ты и так живешь взаперти, — сказал он, помолчав, — а когда к нам перестанут собираться приятели по пятницам, ты будешь совершенно в пустыне. Впрочем, изволь, ты желаешь этого, будет исполнено. Что ж ты станешь делать?

— Ты передай мне свои счеты, книги, дела... я займусь... — сказала она и потянулась под стол поднять расходную тетрадь.»

Петру Ивановичу показалось это худо скрытым притворством.

— Лиза! — с упреком сказал он.

Книжка осталась под столом.

— А я думал, не возобновишь ли ты некоторых знакомств, которые мы совсем оставили? Для этого я хотел дать бал, чтоб ты рассеялась, выезжала бы сама...

— Ах, нет, нет!.. — с испугом заговорила Лизавета Александровна, ради Бога не нужно!.. Как можно... бал!».

Средневековое искусство и Франц Лист создали «пляски смерти». Но Лизавета Александровна не способна и к ним. Она — образцовая жена — в своей мертвенности вышла за пределы даже пляски мертвецов. Это воистину «вечный покой», но не «во блаженном успении».

Второй роман Гончарова «Обломов», посвящен той же теме «замирания» и смерти человека и целого стиля

человеческой жизни, но в очень смягченной, сравнительно с «Обыкновенной историей», форме. Этот роман несомненно тоже амартологический и посвящен той же теме, которая в аскетике именуется «разленением». Сам Обломов, герой романа, в общем личность чрезвычайно симпатичная — и тем более печален финал романа — апоплексический удар у совершенно обессилевшего от безделия и заплывшего тиной мещанского прозябания героя. Весь роман, словно широко написанное полотно, иллюстрация к фрагменту известного стихотворения Хомякова:

И лени мертвой и позорной,
И всякой мерзости полна.

В известном смысле слова роман «Обломов» может быть назван даже «идиллией», до такой степени грехи и пороки «Обломовки» и ее обитателей смягчены, затушеваны и опоэтизированы.

Добролюбов в своей статье «Что такое обломовщина», конечно, обнаружил, как и подобает «светлой личности», полную слепоту к этой идиллической стороне романа Гончарова. Русская литература знает еще одну такую идиллию, в которой крепость ароматов и яркость красок, пожалуй, превосходит живопись Гончарова: это «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова внука» С. Т. Аксакова, так же, как его «Записки ружейного охотника» и «Ужение рыбы».

Необычайная художественная одаренность обоих авторов, которых в этом смысле не заметили да и не могли заметить «светлые личности» — была равна их добросовестности, при которой они сами, будучи буржуазно-помещичьего происхождения, нисколько не закрывали и не смягчали недостатков быта. Скорее наоборот. Впрочем, вещь хорошо известная — кающиеся дворяне, так же как и кающаяся буржуазия — явление очень типичное для России и решительно нигде более не встречающееся. И отсюда благородство и аристократизм большой русской литературы, отсюда и то, что она может себе позволить подобного рода гениальнейшие идиллии, как например «Добрый день Степана Михайловича» С. Т. Аксакова и «Сон Илюши Обломова» И. А. Гончарова.

Можно даже сказать, что за самим Илюшей Обломовым даже никаких грехов не водится. Ольга, его бывшая

невеста, которой как девушке с горячей кровью, была совершенно невыносима размягченность Обломова, назвала его «кротким голубем».

И действительно, сам Илюша Обломов скорее жертва засасывающей силы провинциального быта, чем агент этого быта.

Еще одна очень важная подробность амартологической стороны этого замечательного романа-идиллии, которую можно было бы назвать, если угодно, трагической идиллией: там показано как все ветшает, дряхлеет, разваливается, вянет, плесневеет и гниет в атмосфере такого «уютного» безделия.

У Крылова есть замечательная басня «Пруд и Река». Пруд говорит реке:

«Конечно я не знатен,
По карте не тянуся я через целый лист.
Мне не бренчит похвал какой-нибудь гуслист,
Да это, право, все пустое!
Зато я в илистых и мягких берегах,
Как барыня в пуховиках,
Лежу и в неге и в покое.
Не только что судов
Или плотов,
Мне здесь не для чего страшиться:
Не знаю даже я, каков тяжел челнок.
И много, ежели случится,
Что по воде моей чуть зыблется листок,
Когда его ко мне забросит ветерок.
Что беззаботную заменит жизнь такую?
За ветрами со всех сторон,
Не движась, я смотрю на суету мирскую
И философствую сквозь сон».
«А философствуя, ты помнишь ли закон? —
Река на это отвечает:
«Что свежесть лишь вода движеньем сохраняет?
И если стала я великою рекой,
Так это от того, что кинувши покой,
Последую сему уставу.
Зато по всякий год
Обилием и чистотою вод
Я пользу приношу и в честь вхожу и в славу,
И буду, может быть, еще я веки течь,
Когда уже тебя не будет и в помине,
И о тебе совсем исчезнет речь».

Слова ее сбылись: она течет поныне,
А бедный пруд год от году все глох,
Заволочен весь тиною глубокой,
Зацвел, зарос осокой,
И наконец, совсем иссох.

Смысл этой басни настолько едок и грозен, настолько похож на внутреннюю идею, одушевляющую роман Гончарова, тем более, что сам Гончаров был знатоком русской литературы и литературы вообще.

Несмотря на идиллический характер греха, вернее, порочности Обломова и его среды, в которой есть своеобразная и немаловажная красота зацветшего и глохнувшего пруда, несмотря на то, что здесь нет и речи о чьем-нибудь насилии, издевательстве, ущемлении, угнетении, несмотря, наконец, даже на благодушие и незлобивость того стиля «философствования», которым развлекает себя пруд в своей вековечной дремоте, конец его, так же, как конец Обломова — ужасен. И совершенно невозможно себе представить с чем уходят оба по ту сторону — хорошо, если с какой-нибудь крошечной незабудкой погибшей и забытой красоты около «илистых и мягких берегов».

Однако, слово Божие совсем не идиллия, хотя в нем и есть речь о лилиях полевых и птицах небесных, ибо человеческое существование и образ Бога Творца в человеке — отнюдь не есть идиллия, но жертвенное творческое усилие. Зарытый в землю талант — и как напоминает глохнущий пруд того, кому дан один талант — карается отнятием и этого таланта и обречением на полное онтологическое исчезновение, как исчезает поэтический пруд и не менее поэтичный Обломов. Гоголь в «Мертвых Душах» сопоставляет «позорную лень» с безумной деятельностью. То и другое — не угодно в очах Божиих, в очах Творца, конец того и другого — потустороннее **ничтожество.**

«Великая и последняя борьба ожидает человеческие души», говорит великий греческий трагик и с ним великий греческий философ... Чтобы выдержать эту борьбу победоносно, чтобы выйти увенчанным лавровым венком из борьбы за приумножение данных талантов, необходимо немедленно здесь же начать эту борьбу. Уйти по ту сторону надо духовно сражаясь, не позволяя себе не только ни малейшего разленения, но наоборот — из часа в час, изо дня в день, из года в год, умножая творческую активность и творческие силы. Ибо «имущему дано будет и преизбудет, а у неимущего отнимется и то, что он имеет».

Здесь дело совсем не в жестокости Бога, как его поносит в притче нечестивец: «Я знал, что ты человек жестокий, жнешь где не сеял и собираешь, где не рассыпал»,

но в том, что можно назвать уважением Бога к человеку, и требованием на этой почве таких деяний от человека, которые бы это уважение оправдали.

Царство Божие не есть идиллия, оно берется крайним напряжением всех духовных сил человека и тот, кто этого напряжения не оказывает, кто заболевает пороком разленения, тому грозит все та же страшная смерть вторая, т. е. бесследный переход в небытие. Так как из всей совокупности данных на этот предмет, которые можно почерпнуть из скриптуральной и отеческой письменности, следует, что бессмертие есть вещь условная, и что тому, кто этого бессмертия не заслужил тем или иным видом духовной активности, которая ведь в своем крайнем напряжении есть тоже мученичество, тому грозит вторая смерть небытия.

Кстати сказать, Гончаров, как большой мыслитель в образах, чем и бывает всегда великое искусство, дал в своем роде негатив Обломова. Это — земляк Обломова, Михаил Андреевич Тарантьев, человек недостойный, грязный, грубый и, в общем, из числа тех, о которых писано «пророчество» Мережковского о грядущем хаме. Если Обломов — образ «позорной лени», то Тарантьев — образ «безумной деятельности». В наше время уже не знают Обломовых, но зато почти все население земного шара — это «тарантьевы», настоящие или же тарантьевы в потенции. Правда, Обломов, в конце концов, не выдерживает — и заушает Тарантьева праведным и глубоко символическим заушением. Этим как бы автор хочет показать, что на суде правды Божией все-таки лучше Обломов, чем Тарантьев, хотя Тарантьев и является как бы негативом Обломова, если угодно, его диалектической противоположностью.

Вот портреты того и другого. **Обломов:**

«Это был человек лет тридцати двух-трех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темно-серыми глазами, но с отсутствием всякой определенной идеи, всякой сосредоточенности в чертах лица.

Мысль гуляла вольной птицей по лицу, порхала в глазах,... пряталась в складках лба, потом совсем пропадала и тогда во всем лице теплился ровный свет беспечности. С лица беспечность переходила в позы всего тела, даже в складки шлафрока.

Иногда взгляд его помрачался выражением будто усталости или скуки; но ни усталость, ни скука не могли

ни на минуту согнать с лица мягкость, которая была господствующим и основным выражением не лица только, а всей души. А душа так открыто и ясно светилась в глазах, в улыбке, в каждом движении головы, руки. И поверхностно наблюдательный, холодный человек, взглянув мимоходом на Обломова, сказал бы: «добряк должен быть — простота». Человек поглубже и посимпатичнее, долго вглядываясь в лицо его, отошел бы в приятном раздумье с улыбкой.

Весь облик Обломова глубоко симпатичен и несомненно содержит в себе двусмысленный намек на творческую одаренность. Он, как и глохнувший пруд у Крылова, «философствует сквозь сон», никому не принося ни малейшего вреда, и никого не задевая и не заставляя страдать. Это действительно простота и голубиная кротость. Но вот оказывается этого мало. Нужен еще волевой упор и творческая реализующая активность, и это по той простой причине, что тогда за реализацию всякого зла, всякой мерзости, пошлости, человеконенавистничества и разрушительной активности, возьмутся Тарантьевы. Гончарову удалось в лице Обломова нарисовать как бы общую формулу всей дворянско-помещичьей России, столь богатой талантами и гениями, но столь мало одаренной волевым упорством против мерзостного наскока Тарантьевых. Они же и «светлые личности», они же и «Лопахины» из «Вишневого Сада» Чехова, в содружестве с облезлым барином — недоучившимся студентом — Трофимовым, занимающимся рубкой «Вишневого сада», т. е. говоря без прикрас — ВЫВЕДЕНИЕМ ИЗ МИРА КРАСОТЫ.

И, вообще, в известном смысле слова, можно сказать, что «Вишневый сад» Чехова есть продолжение и завершение «Обломова». Но здесь и нечто более существенное, гораздо более существенное: это символическая повесть о том, как взят был от человека его рай. Ибо идиллия «Обломовки» и сна Илюши Обломова, это повесть о невозвратно утраченном рае, вырубленном, загаженном и сожженном Тарантьевыми, Лопахиными и Трофимовыми.

Всмотримся в портрет Обломова, нарисованный Гончаровым.

«Цвет лица у Ильи Ильича не был ни румяный, ни смуглый, ни положительно бледный, а безразличный или казался таким, может быть, потому, что Обломов как-то обрюзг не по летам: от недостатка ли движения или воз-

духа, а может быть того и другого. Вообще же тело его, судя по матовому, чересчур белому цвету шеи, маленьких пухлых рук, мягких плеч, казалось слишком изнеженным для мужчины». Образ, нарисованный Гончаровым — это образ почти скопца. И здесь, в связи с размышлениями Розанова на эту тему, целые залежи печальной и грозной философии, включая сюда и философию религии, могут быть мобилизованы и двинуты против бедного Обломова. Приговор ему подписывает его бывшая невеста Ольга, женщина во всех смыслах, и которой, конечно, мало того, что ее жених невинен, непорочен, незлобив и кроток, как голубь. Все это, увы, скопические добродетели, и сказал-бы Розанов, Бог во всяком случае ближе к Ольге, чем к Обломову.

«Движения его, когда он был даже встревожен, сдерживались также мягкостью и не лишенною своего рода грации, ленью. Если на лицо набегала из души туча заботы, взгляд туманился, на лбу являлись складки, начиналась игра сомнений, печали, испуга. Но редко тревога эта застывала в форме определенной идеи, еще реже превращалась в намерение. Вся тревога разрешалась вздохом в апатии или в дремоте».

Чтобы пополнить этот великолепный словесно-художественный портрет Обломова необходимо прибегнуть к его музыкальному эквиваленту, тем более, что сам Гончаров, так же как и зарисованный им Обломов, натуры глубоко музыкальные: Ольга в значительной степени завоевывает Обломова музыкой.

Есть один композитор — правда он немец — который явился как бы вдохновительным гением всего русского музыкального XIX века, перейдя даже и в век XX. Этот композитор — Роберт Шуман. Помимо того, что он является одним из гениальных представителей романтизма XIX века, он вообще берет особой чертой своего музыкального я, которую надо назвать — пленительность.

Он и пленил всю «русскую пятерку» — и Чайковского, и Рахманинова, и меньших богов русского музыкального Парнаса. Шуман — натура двойственная. Он и подписывал в молодости как свои гениальные музыкальные творения, так и превосходные статьи о музыке двумя именами — «Флорестана и Эвзебия». Первый — весь напор, горячность, страсть, наскок. Второй — весь уход в себя, стыдливое целомудрие, робость, пассивность, печальное любование из угла.

В конце концов побеждает последний, и Шуман сходит с ума и гибнет преждевременной смертью, сходя в могилу 46-ти лет от роду. И что особенно удивительно — его наружность, насколько можно судить по его многочисленным портретам, не только напоминает Обломова, как бы выражая в облике немца романтика, русскую душу, но вдобавок ко всему еще следует прибавить, что Шуман сразу же себя почувствовал своим в России и даже писал стихи, в которых воспевал красоту Кремля и русской природы.

Даже в русской природе и русской поэзии слышатся целые большие и глубокие полосы того, что можно назвать шуманизмом.

К числу таких «шумановских» откровений о русской природе, о русской душе и о русской печали надо отнести замечательное стихотворение «Безглагольность» К. Д. Бальмонта.

Это, в известном смысле, тихие и неутираемые, застывающие на щеках слезы гибнущего вместе со старой дворянской Россией Обломова, гибнущего вместе с ее пейзажами:

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь в уходящие дали.

Прийди на рассвете на склон косогора, —
Над зыбкой рекою дымится прохлада,
Чернеет громада застывшего бора,
И сердцу так больно и сердце не радо.

Недвижим камыш. Не трепещет осока.
Глубокая тишь. Безглагольность покоя.
Луга убегают далеко, далеко.
Во всем утомленье, глухое, немое.

Войди на закате, как в свежие волны,
В прохладную глушь деревенского сада,
Деревья так сумрачно странно безмолвны,
И сердцу так грустно и сердце не радо.

Как будто душа о желанном просила,
И сделали ей незаслуженно больно.
И сердце простило, но сердце застыло,
И плачет, и плачет, и плачет невольно.

Весь роман в его внутренней музыке есть это — плачет и плачет, и плачет невольно. Это плач по утраченном рае,

который на землю никогда уже больше не возвратится вместе со сном Илюши Обломова. Да и сон Обломова — спит он все время — есть уже преддверие вечного сна: «со святыми упокой». Ведь этот панихидный напев вставил Чайковский в «разработку» первой части своей «патетической» симфонии си минор, где тихое угасание Обломова, дореволюционной России сменяется резким воплем ожога от касания смертного жала.

«Как шел домашний костюм Обломова к покойным чертам лица его и к изнеженному телу. На нем был халат из персидской материи, НАСТОЯЩИЙ ВОСТОЧНЫЙ ХАЛАТ БЕЗ МАЛЕЙШЕГО НАМЕКА НА ЕВРОПУ, без кистей, без бархата, без талии, весьма поместительный, так что и Обломов мог дважды завернуться в него. Рукава, по неизменной азиатской моде, шли от пальцев к плечу все шире и шире. Хотя халат этот и утратил свою первоначальную свежесть и местами заменил свой первобытный, естественный лоск, другим благоприобретенным, но все еще сохранял яркость восточной краски и прочность ткани.»

Ну совершенно как в композиции «Могучей Пятерки» (Балакирев, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Кюи). Это пятерка дилетантов, помещиков, преодолевших в себе и дилетантизм, и восточную лень, и барственную небрежность, но зато сохранивших и приумноживших свои неимоверные дары. Они и воскресили гений Обломовки с ее печальным обитателем, сохранив на нем даже и настоящий восточный халат «без малейшего намека на Европу.»

«Халат имел в глазах Обломова тьму неоцененных достоинств: он мягок, гибок, тело не чувствует его на себе; он, как послушный раб, покоряется самому малейшему движению тела».

Теперь о том, что составляло и сладость и смертельный яд для бедного Обломова, о его неподвижности, лежании, апатии, бесстрастности, увы, перешедшей в скопчество.

«Лежание у Ильи Ильича не было ни необходимостью, как у больного, или как у человека, который хочет спать, ни случайностью, как у того, кто устал, ни наслаждением, как у лентяя: это было его нормальным состоянием. Когда он был дома, а он был почти всегда дома, он все лежал и все постоянно в одной комнате, где мы его нашли, служившей ему спальней, кабинетом, прием-

ной. У него было еще три комнаты, но он редко туда заглядывал, утром разве, и то не всякий день, когда человек мел кабинет его, чего всякий день не делалось. В тех комнатах мебель была закрыта чехлами, шторы спущены».

Словом, это уже было преддверием гроба и ступенями в него. Да и вообще вся обстановка Обломова носила на себе черты заживо погребенного, вплоть до неизбежной и символической паутины, конечно, вместе с сидящим автором ее. И все напоминало о небытии. Как бы имя даже самого хозяина исчезло с лица земли и вместо него не осталось даже и напоминания, а так просто — никто.

... «Можно было бы подумать, что тут никто не живет, так все запылилось, полиняло и вообще лишено было живых следов человеческого присутствия. На этажерках, правда, лежали две-три развернутые книги, валялась газета, на бюро стояла чернильница с перьями, но страницы, на которых развернуты были книги, покрылись пылью и пожелтели. Видно, что их бросили давно. Нумер газеты был прошлогодний, а из чернильницы, если обмакнуть в нее перо, вырвалась бы разве только с жужжаньем испуганная муха».

Вот «позитив» Ильи Ильича Обломова, который сам вокруг себя создал и атмосферу и обстановку заживо погребенного и, никому не желая зла, никого не обижая, никого не заставляя проливать слезы, кроме разве разочарованной Ольги, чуть не умершей от ужаса, что у нее такой «жених», сошел тихо умирать заживо погребенный.

Зато, вот и портрет Михея Андреевича Тарантьева, натуры активной, двойника Лопахина из «Вишневого сада», которого судьба назначила сменить и заменить самоупразднившегося Обломова, согласно беспощадно действующему принципу: «природа не терпит пустоты».

«Тарантьев смотрел на все угрюмо, с полупрезреньем, с явным недоброжелательством ко всему окружающему, готовый бранить все и всех на свете, КАК БУДТО КАКОЙ-НИБУДЬ ОБИЖЕННЫЙ НЕСПРАВЕДЛИВОСТЬЮ ИЛИ НЕПРИЗНАННЫЙ в каком-то ДОСТОИНСТВЕ, наконец, как ГОНИМЫЙ СУДЬБОЮ СИЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР, который не ДОБРОВОЛЬНО, но уныло ПОКОРЯЕТСЯ ЕЙ.»

Словом, классически и хорошо известный тип революционного хама, представителя безумной деятельности. Он хищник, но этот хищник раз навсегда припечатан рукою Обломова, который, уходя из мира и уступая ему

место, заушил его раз навсегда, показав миру что иных «аплодисментов он не заслуживает».

«Движения его были смелы и размашисты. Говорил он громко, бойко и почти всегда сердито. Если слушать в некотором отдалении, точно будто три пустые телеги едут по мосту. Никогда не стеснялся он ничьим присутствием и в карман за словом не ходил и вообще постоянно был груб в обращении со всеми, не исключая и приятелей, как будто давал чувствовать, что, ЗАГОВАРИВАЯ С ЧЕЛОВЕКОМ, ДАЖЕ ОБЕДАЯ ИЛИ УЖИНАЯ У НЕГО, ОН ДЕЛАЕТ ЕМУ БОЛЬШУЮ ЧЕСТЬ». Это все вместе взятое называется «революционный деятель» и «революционная интеллигенция». Назовем его также и активистом, стахановцем, раскулачивателем, приобретателем, неочичиковым, грюндером (основателем новых предприятий), американцем — разве мало имен у практического дельца, включая сюда и дельца той области, где так верно, легко и безошибочно можно нажиться, т. е. революции. Гончаров не устает показывать, что именно таким и принадлежит «будущее». Правда, не вечное будущее, а ближайшее будущее. Почему? А вот почему!

«Тарантьев был человек ума бойкого и хитрого, никто лучше его не рассудит какого-нибудь общего житейского вопроса или юридически запутанного дела: он сейчас же построит теорию действий, в том или другом случае, и очень тонко подведет доказательства, а в заключение еще почти всегда нагрубит тому, кто с ним о чем-нибудь посоветуется».

Словом, перед нами хорошо определившийся образ софиста новейших времен, от которых ныне, как и некогда, не поздоровится ни Сократу, никому, кто вздумал бы следовать путям святости.

Но напрасно было думать, что Тарантьев действительно дельный человек и действительно что-нибудь созидает. Как и все софисты, он только болтун и грешит языком, главным мастером клеветы и злословия. Тарантьев клевещет и лжет направо и налево и этим исчерпывается вся практика его деятельности, хотя и огромному большинству людей он может показаться чрезвычайно нужным, полезным, в противоположность «не практичному Сократу» и вообще всем тем, кого толпа — эта позорная, глупая, безобразная, толстая баба — ругает: «— Эх ты, не от мира сего...»

Да и вдобавок ко всему, браня таким образом самого Христа, почти наивно думает, что очень благочестива.

«Между тем сам, как двадцать пять лет назад определился в какую-то канцелярию писцом, так в этой должности и дожил до седых волос. Но ему самому и никому другому в голову не приходило, чтоб он пошел выше». Ибо все же по правде Божией случается так, что по-настоящему ввысь идут только замученные Тарантьевыми сократы и те, кто «не от мира сего».

«Дело в том, что Тарантьев мастер был только говорить, на словах он решал все ясно и легко, особенно, что касалось других. Но как только нужно было двинуть пальцем, тронуться с места, словом, применить им же созданную теорию к делу и дать ему практический ход, оказать распорядительность, быстроту, — он был совсем другой человек, тут его нехватало, ему вдруг и тяжело делалось и нездоровилось, то неловко, то другое дело случится, за которое он тоже не примется, а если и примется, так не дай Бог что выйдет. Точно ребенок: там не доглядит, тут не знает каких-нибудь пустяков, там опоздает и кончит тем, что бросит дело на половине, или примется за него с конца и так изгадит, что и поправить никак нельзя, да еще он же потом и браниться станет».

Но это ничего. Тарантьев — любимец безмозглой толпы, даже профессоров, даже духовных лиц, министров, президентов, монархов. И он делает себе карьеру среди того мира, который сам же изгадил, испортил, уничтожил. Его достоинство в глазах толпы то, что он ползает, что не летает, что он не творит, что он, наконец, думает только о своей выгоде, что он беспредельный эгоист, что он неповинен в том страшном преступлении, за которое творческие натуры осуждаются, обрекаются на голодную смерть: он не творит сам и не заставляет никого думать, что есть самое неприятное для толпы. Словом, Тарантьев — разновидность Молчалина и будет всегда иметь успех у Софии Фамусовой, кто его знает, может быть, и у самой Ольги, давшей отставку Обломову..

Словом, Тарантьев, типичный лжец, блеффер, очковтиратель, относительно которого давно существует народная пословица: «на всякого враля по семи ахальщиков».

Тарантьевыми полны решительно все специальности и девяносто процентов всех лекторов должны быть отнесены к категории тарантьевых.

Можно сказать, что Гончаров в лице Тарантьева создал фигуру, так сказать, пророческую. Как мы уже ска-

зали, Обломов совершенно исчез, и при настоящих условиях ни выжить, ни появиться ему невозможно. Зато современность взращивает Тарантьевых в неимоверном количестве, и ему как хаму не только грядущему, но уже пришедшему, ныне честь и место. В этом смысле роман «Обломов» имеет актуальное значение; необходимо только переместить руководящих обломовых. Сделать Обломова фигурой теневой, археологической бледной тенью, веющей на кладбище истории, а Тарантьева превратить «в героя нашего времени».

Конечно, в этом смысле создания той пустоты, в которую проник Тарантьев после добровольного ухода Обломова, последний, т. е. Обломов, играет и по сей день большую, хотя и отрицательную роль.

Что же касается момента артистического или, если угодно, филокалического, т. е. всего того, что должно быть отнесено к красоте, к благолепию, к гармонии, то Обломов как кусочек райской лазури, конечно, и теперь для избранных натур, и в исключительных интимных условиях может быть не только предметом любования, но даже настоящего культа. Беда в том, что обломовых нынче днем с огнем не найдешь и остается только любоваться его печальным образом и переживать его жалостную судьбу, перечитывая превосходный роман Гончарова и впитывая в себя его классические гармонии.

По ходу романа, Тарантьев оказался при Обломове в роли не то приживала, не то злого сторожевого пса, который лает на своего хозяина и рвет на нем штаны: «от этого он (Тарантьев) в кругу своих знакомых играл роль большой сторожевой собаки, которая лает на всех, не дает никому пошевелиться, но которая в то же время непременно схватит на лету кусочек мяса, откуда и куда бы он ни летел».

Наконец-то Гончаров нашел для Тарантьева подходящую кличку, вроде — «пачпорта на вечную носку» (Гоголь).

«ПРОЛЕТАРИЙ» — тот сорт людей, который состоит «из одних кулаков, благо их нельзя пропить», по выражению проф. Бронзова.

Блестяще схваченный и проведенный через весь роман, как сквозь строй, отхлестанный шпицрутенами сатиры, Тарантьев типилогически показан не в плане социально-экономическом, как бы этого очень хотелось «светлым личностям», но в плане ЧИСТО ДУХОВНОМ.

Это в полном смысле — НИЩИЙ ДУХОМ, у которого в духовном смысле «нет копейки за душой» и который чем богаче денежно, тем более нищ духовно. Это «нищета» не евангельская, но в полном смысле слова антиевангельская. Вот почему безбожники рекрутируются с таким удобством именно из среды тарантьевых.

Еще другой «ДУХОВНЫЙ ПРОЛЕТАРИЙ» ходил к барину Обломову — некий Алексеев, так ск., «тихий Тарантьев». Они именно и «завелись» вокруг опустившегося и сходящего заживо в могилу барина Обломова, как заводятся клопы и тараканы в плохо и неопрятно содержимом помещении — что как раз и имело здесь место. Собственно, Тарантьев и Алексеев могут быть названы «МИКРОБЕСАМИ». Слабое человеческое обличие они сохранили, но внутренне образ Божий совершенно утратили, особенно Тарантьев. Если прав Достоевский, считая, что характернейшим свойством сатаны является состояние «приживала» и притом приживала по существу, за утратой онтологического ядра, то насчет «мелкобесовщины» Алексеева и Тарантьева сомневаться не приходится.

«Зачем эти два русские пролетария ходили к нему? Они очень хорошо знали зачем: пить, есть, курить хорошие сигары. Они находили теплый, покойный приют и всегда одинаково, если не радушный, то равнодушный прием.

«Но зачем пускал их к себе Обломов — в этом они едва ли отдавали себе отчет. А, кажется, затем, зачем еще по сю пору в наших отдаленных Обломовках, в каждом зажиточном доме толпится рой подобных лиц обоего пола, без хлеба, без ремесла, без рук для производительности и только с желудком для потребления, но почти всегда с чином и званием».

Этим «кажется» все сказано, и символ зараз и подан, и тут же расшифрован.

Как и в XIX веке, так и теперь и в общем всюду стоит глупейшему, ничтожнейшему и невежественнейшему писаке объявить себя атеистом и материалистом, чтоб немедленно посыпались все блага всего мира и чтоб он был признан умным, развитым и ученым.

Учиться ему при этом совсем и не нужно, за него будут писать, делать открытия и даже компанировать музыку те, на которых он паразитирует. И здесь все эти тарантьевы из рода марксистов, ленинистов, сталинистов, хрущистов и т. д. могут себе позволять проявление какой угодно дикости, бездарности и невежества: за них все

будут делать другие, а слава пойдет им. Это называется власть трудящихся. Было бы ошибочно думать, что дело так обстоит только теперь и в некотором месторазвитии земного шара. Это позорное положение вещей началось уже с XVIII в., когда ничего не смысливший в математике и в естественных науках безбожник Вольтер давал уроки (задним числом) гениальному Паскалю, создателю гидростатики, теории конических сечений и великому изобретателю.

Где его изобретение «фернейского злого крикуна» и вдохновителя нынешних паразитов-безбожников и материалистов? Но это старая история! Всегда бездельники, крикуны, пустышки и негодяи будут эксплуатировать труд, мысль и духовную полноту.

Вряд ли еще в русской литературе удалось изобразить такое явление беспредельной наглости, соединенной с абсолютным отсутствием человечности и какой бы то ни было полезности, такое изображение «абсолютного паразитизма», как это удалось сделать Гончарову в лице Тарантьева. За этим типом одно достоинство: он в своем роде вечен, т. е. несомненно появился задолго до появления рода человеческого и самого космоса и несомненно доживет до их разрушения, до того момента, когда над ним, над этим «абсолютным паразитом» будет произнесен окончательный суд.

Невинность и своеобразная безгрешность Обломова, которую «светлые личности» (те же тарантьевы) совершенно не заметили и не могли заметить, скрывают и заслоняют то гибельное и позорное для человеческого достоинства свойство его ничегонеделания и как бы пребывания в качестве пустого места — это то, что в нем, вокруг него и при его невольном содействии или во всяком случае при отсутствии всякого противодействия, множатся в неимоверном количестве тарантьевы. Там, где Обломов — там обязательно и тарантьевы. И чтобы противиться Тарантьеву, Обломов должен или навсегда или, во всяком случае, временно перестать быть Обломовым.

Историко-генетическая сторона романа «Обломов» и сводится к тому, что автор романа показывает каким образом зарождается «обломовщина», как это свойство нейтрализует и уничтожает человеческое достоинство, как «человечность» пытается бороться с засасывающей грязью, болотом обломовщины и вгрызающимися со всех сторон Тарантьевыми.

Стихия Обломовщины, Обломовки и самого Обломова — мертвый беспробудный сон, терзаемый кошмарами тарантьевщины и переходящий постепенно в «бобок» небытия. Однако у этого сна есть свое «идиллическое» начало, свои попытки пробуждения и наконец, приходящая вместе с «полным провалом попыток», настоящая смерть, сменяющая временную смерть ленивого сна.

Гончарову сверх того удалось показать вообще соблазны сонного царства и все его особенности.

Сны Обломова начинаются приблизительно с первой трети романа и занимают его центральную часть.

Вторая половина или, лучше сказать, первая часть второй половины посвящена тому, чему посвящаются романы — т. е. истории любви Обломова и Ольги, истории, кончающейся для Обломова ничем, а для Ольги прозаическим замужеством. Но все-таки, это что-то. Несомненно, Обломов по качеству материала есть нечто далеко превосходящее русского немца Штольца, друга Обломова, за которого в конце концов выходит Ольга. Но Обломов — это «рассыпанная храмина», бесформенная куча драгоценностей, из которой можно сделать художественное произведение в случае желания самого Обломова; но такого желания по настоящему душа Обломова никогда не проявила и бесформенная куча драгоценностей осталась ничем — ибо только форма делает возможность действительностью. В Штольце же, с его заведомо менее драгоценным человеческим материалом, есть воля, есть стремление к оформлению, есть творческая активность и он поэтому сам есть реальное нечто, твердое тело, а не голая возможность и какое-то мягкое тесто — в буквальном и переносном смысле слова. Иного выбора Ольга, как настоящая женщина, и сделать не могла: за скопцов замуж не выходят и со скопцами семьи не создают, со скопцами даже не может быть и мимолетного романа. Такой роман начался, по-видимому по инициативе Ольги, но был упущен Обломовым за его «безмускульностью» и вообще за всяческими «без»... Характерно, что с необычайной чуткостью, свойственной большим артистам слова, Гончаров показывает также у Обломова и полную атрофию религиозного чувства; в своем бессилии и бесмыслии ему не на кого опереться и не к кому воззвать. Поистине здесь можно сказать словами Гоголя: «и было что-то странное в этом отсутствии всего», выходит так, что лучше быть разбойником и злодеем, чем Обломовым: все-таки это нечто, хотя бы и отрицательное, а не «отсутствие всякого при-

сутствия», хотя бы с гарниром из голубиной кротости.

Описывая мертвый сон Обломова, переходящий в сон последний и вечный, Гончаров, как своеобразный и великий экспериментатор в области художественнной антропологии, ставит вечный вопрос: как это возможно? и как это могло случиться?

В вопросе: «как это возможно»? находится так же и другой вопрос: где это могло случиться? Что же касается проблемы и генезиса обломовщины, то естественно поставить здесь вопрос с точки зрения педагогической. Итак, кем бы ни был Обломов, условия воспитания сделали из него то, что он есть, т. е. пустое место, абсолютно ни к чему не пригодную тень человека.

Гончаров на это отвечает: Обломов по происхождению есть характерный продукт сочетания народно-национальных этнографических условий некоторых частей русской равнины с условиями крепостного быта.

Мы знаем, что великое несчастье, стрясшееся с Россией, был злосчастный УКАЗ О ВОЛЬНОСТИ ДВОРЯНСКОЙ, давший дворянину право владеть крепостным трудом, не воздавая обществу и государству ничем за оказываемые ему крепостной массой услуги. Этим уничтожался и постепенно атрофировался психологически инстинкт трудовой инициативы и трудовой мысли. Усыплялась совесть и постепенно вырабатывалось то, что можно назвать «минимумом человечности». Дурная, в корне извращенная и в корне ложная и лживая педагогика довершали в каждом частном случае то, что в массе совершил «указ о вольности дворянской». Несомненно, автор или авторы этого указа имели в виду сделать «дворянству добро». На деле же не только не получилось никакого добра, но получилось самое большое зло, какое только можно себе представить.

Было бы непростительным, фундаментальной ошибкой думать, что обломовская лжепедагогика превратившая живую, прекрасную, несомненно одаренную, очень положительную личность в мягкотелого увальня-лежебоку, кандидата в черную дыру смерти второй — есть педагогика, относящаяся к какому-то классу и к какой-то эпохе. Для того, чтобы понять то, что совершилось с Обломовым или, лучше, чтобы понять то, что совершили над Обломовым, надо вспомнить роковой Евангельский текст: «И враги человеку — домашние его» (Мф. 10. 36). К этому генеральному правилу Евангелие присоединяет сейчас же и иллюстрацию, мать сынов Зеведеевых, типичная «мамаша» обращается к предназначенному на крест Агнцу, несу-

щему грехи мира, с просьбой о небесной протекции на том свете: посадить ее сыновей — одного по правую, а другого по левую сторону.

Это, пожалуй, самое чудовищное из изображенных в Евангелии проявлений человеческой греховной тупости. И «мамаша», с просьбой о протекции «сынкам», получает грозную отповедь из уст Вечного и Бесконечного: «не знаете о чем просите». В сниженном виде вся эта история матери сынов Зеведеевых повторяется в Обломовской мамаше, которая хотя и молится и читает Евангелие, но не имеет и, по-видимому, не желает иметь ни малейшего представления о его подлинном содержании, и причиняет, под видом баловства, такой непоправимый вред своему единственному детищу — пухленькому Илюше, такой вред, что ее смело можно и должно назвать детоубийцей. В результате обломовской лжепедагогики появляется жалкое человекоподобное нечто, из которого менее талантливый автор несомненно сделал бы карикатуру, особенно приняв во внимание чрезмерную полноту Илюши Обломова. Но Гончаров настоящий художник, он видит все хорошие по природе свойства Илюши Обломова, связанные с природными положительными качествами расы — но от этого трагический контраст и чернота второй смерти, подстерегающей Илюшу Обломова, становится еще страшней. Обломов лишен достойного физического облика, он — жировой ком, обжора и слюнтяй. Он же мужчина среднего рода, скопец.

Он совершенно лишен способности мыслить, действовать, вести борьбу за существование, он совершенно лишен религиозного чувства. И единственное, что в нем осталось — прирожденная честность, прирожденная доброта, полное отсутствие зависти и претензии, соединенное с такой же внешней привлекательностью, отразившей на себе эти, если так можно выразиться, отрицательно-положительные свойства.

Гончаров описывает две безнадежные попытки бедной креатуры спастись от последствий убийственной лжепедагогики: первая, еще при жизни мамаши, попытка сделаться — молодцом мальчишкой, вторая попытка — уже после смерти той, любовь которой заживо убила бедного бесполого увальня, попытка спастись через то огненное средство, которое именуется девичьей любовью.

Но увалень был так безнадежно уничтожен, что обе эти попытки не привели ни к чему, и черный провал смерти второй окончательной пожрал свою жертву.

«Илюша с печалью оставался дома, лелеемый как экзотический цветок в теплице, и так же, как последний под стеклом, он рос медленно и вяло. Ищущие проявления силы обращались внутрь и никли, увядая.

«А иногда, он проснется такой бодрый, свежий, веселый, он чувствует: в нем играет что-то, кипит, точно поселился бесенок какой-нибудь, который так и поддразнивает его, то влезть на крышу, то сесть на савраску да поскакать в луга, где сено косят, или посидеть на заборе верхом или подразнить деревенских собак, или вдруг захочется пуститься по деревне бегом, потом в поле по буеркам в березняк, да в три скачка броситься на дно оврага, или увязаться за мальчишками, играть в снежки, попробовать свои силы.

Бесенок так и подымает его: он крепится, крепится наконец, не вытерпит, и вдруг без картуза зимой прыг с крыльца на двор, оттуда за ворота, захватил в обе руки по кому снега и мчится к куче мальчишек.

Свежий ветер так и режет ему лицо, за уши щиплет мороз, в рот и горло пахнуло холодом, а грудь охватило радостью — он мчится, откуда ноги взялись, сам визжит и хохочет.

Вот и мальчишки: он бац снегом — мимо, сноровки нет, только хотел захватить еще снежку, как все лицо залепило ему целая глыба снега, он упал и больно ему с непривычки и весело и хохочет он, и слезы у него на глазах...

А в доме гвалт: Илюши нет... крик, шум... На двор выскочил Захарка, за ним Васька, Митька, Ванька — все бегут, растерянные.

За ними кинулись, хватая их за пятки, две собаки, которые, как известно, не могут равнодушно видеть бегущего человека.

Люди с криками, с воплями, собаки с лаем мчатся по деревне.

Наконец набежали на мальчишек и начали чинить правосудие: кого за волосы, кого за уши, иному подзатыльник, пригрозили и отцам их.

Потом уже овладели барченком, окутали его в захваченный тулуп, потом в отцовскую шубу, потом в два одеяла, и торжественно принесли на руках домой. Дома отчаялись видеть его, считая погибшим, но при виде его живого и невредимого, радость родителей была неописанной.

Возблагодарили Господа Бога, потом напоили его мятой, там бузиной, к вечеру еще малиной и продержали

дня три в постели, а ему бы одно могло быть полезным: опять играть в снежки...»

Маленькое «богословское» примечание к этому великолепнейшему по художественности и по динамике фрагменту. «Бесенок», о котором здесь речь идет, если следовать компетентным указаниям Преподобного Серафима, строго запрещавшего перебивать детские игры, был, конечно, не «бесенок», а, согласно все тому же преп. Серафиму, Ангел Хранитель, игравший с ребенком. Ибо Господь Бог совсем не «папаша» с протекцией, а нечто совсем другое. И если бы бедный Илюша сломал себе тут же шею, был загрызен собаками, простудился и умер — все это было бы для него бесконечно лучше, чем ужасающая, во всех смыслах пагубная лжепедагогика невежественных и жалких родителей, которые сами были слепы как кроты и выглядели живыми мертвецами. По мертвецкому своему образу вылепили они и жалкую куклу мертвого увальня.

Гоголь сравнил борьбу духовно гибнущего человека за свою вечную жизнь с борьбой тонущего на глубине. Несколько раз он появляется, исчезает, потом появляется в последний раз, лицо его озаряется радостью при виде своих, стоящих на берегу и бессильных оказать ему помощь, и наконец, он окончательно погружается и больше не выплывает. Все кончено.

Нечто подобное мы видим в борьбе Обломова за свое физическое и духовное существование. Последняя его попытка вызвана видением девичьего лика и тем переживанием, для которого у Пушкина нашлась дивная мелодия:

И может быть на мой закат печальный,
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

В лице Ольги эта любовь блеснула, но не смогла поднять из страшной пропасти, куда погружался Обломов, этого духовно отяжелевшего человека и все кончилось его гибелью.

Особенно чудовищно то, что Обломов променял девичью красоту, где так дивно слились и прелесть распустившейся лилии, и благородная душа, и артистическая одаренность, на толстую вдову Пшеницыну и на те «удовольствия стола» и неподвижного лежания, которые он от нее имел и которые-то и прихлопнули его гробовой крышкой, словно довершая то злое дело, которое начали его совершенно ослепшие и отупевшие ко всему, кроме еды — родители.

Роман этот написан в очень спокойных и эпических тонах. Нигде ни восклицания, ни нажима, — если не считать громкой пощечины, которая, звякнула по лицу Тарантьева, где Обломов словно свершил акт священной мести силе того темного, что его давило, уничтожало, и наконец совершенно сжило со света.

Если бы в наше время, совершенно неспособное, за исключением «Доктора Живаго», к писанию романа, все-таки какому-нибудь автору, сохранившему живые струны в своем сердце, пришла бы охота написать что-либо подобное на такую тему, то он наверное озаглавил бы свое произведение так: «Повесть о гибели одной души» или что-нибудь короче в духе Пастернака, напр. «Помещик Мертвого». Но во времена Обломова не любили нажимов и эффектов, да и сам Гончаров, не будь он наделен столь громадным талантом, несомненно до конца пережил бы участь своего героя, ибо по своим вкусам, привычкам и переживаниям решительно ничем от него не отличался. И Обломов Гончарова есть, в сущности говоря, его автопортрет и автобиография его автора. Гончаров словно предчувствовал свою кончину и задолго до нее поторопился пророчески ее описать, лишний раз доказав, что большой дар всегда имеет в себе нечто пророческое и провидческое.

Обломов входит в коллекцию портретов «неудачных и лишних» людей, серию которых начал Гоголь изображением помещика Тентетникова в начале второго тома «Мертвых Душ».

Третий роман Гончарова — «Обрыв», в качестве одной из центральных фигур, содержит тоже такого «неудачника и лишнего» человека, как бы прирожденного дилетанта, имя которому Борис Павлович Райский. Однако, последний роман Гончарова, в сущности говоря, «квадратен» и в нем четыре главных фигуры: бабушка, Райский, Вера и Марфинька. Легко показать, что технически и структурально этот роман держится именно этими четырьмя краеугольными камнями. В силу целого ряда обстоятельств, а главным образом вследствие социально-политического террора «светлых личностей», роман был воспринят в искаженном виде и под односторонним социально-политическим углом. Однако дело здесь совсем не в этом и даже не в том, что в качестве «палача» и Веры, и Райского выставлен нигилист — Марк Волохов, причинивший столько хлопот радикальщине, не мень-

ше чем Базаров в «Отцах и Детях» Тургенева. Хорошего разбора «Обрыва» до сих пор не появлялось, во всяком случае такого, который был бы адекватен разбору Гончаровым «Горя от ума» Грибоедова. Зато русская критическая литература может похвалиться тем, что, пожалуй, самый глупый и ничтожный из ее представителей профессор — Ляцкий накрапал целую книжонку о Гончарове, где и покусился на «Обрыв»... Поистине «покушение с негодными средствами»...

Однако, сам Гончаров и даст нам путеводную нить для того, чтобы разобраться в довольно сложном лабиринте прихотливой и чрезвычайно хорошо сделанной конструкции его романа. Не надо хитрить и выдумывать несуществующие социально-политические миражи. Как в «Горе от Ума», так и в «Обрыве» основной темой является любовь: «счастливая» — Марфиньки и Викентьева, несчастная — Веры и Райского.

Как показывает нам дивное заключение романа, заключение, которое мотно было бы взять в качестве эпиграфа и которое само по себе есть изумительное стихотворение в прозе — «бабушка» есть ни что иное, как символ России.

Этим Гончаров подчеркивает, что его «Обрыв» — типично русская драма. В Борисе Павловиче Райском есть некоторые «обломовские» черты (да и у кого их нет) — но они не играют почти никакой роли, и значения в общем не имеют. Райский, конечно, неудачник. Но его неудача в любви есть символ гораздо большей неудачи — неудачи в области творчества. В конечном счете роман «Обрыв» есть трагедия творческого бессилия, обнаруженного дилетантом, трагедия дилетанта.

Райский несомненно натура артистическая, чрезвычайно чувствительная ко всякой красоте и к красоте женской. Но дать адекватное выражение своим артистическим переживаниям он не может, ибо не только внутренно бессилен, внутренно бестепераментен и безволен, но еще вдобавок ко всему недостаточно одарен. Гончаров не устает подчеркивать технические недочеты в «творчестве» Райского. Эти недочеты в особенной степени подчеркивают «любительство», уже упомянутый дилетантизм. Однако, не следует забывать, что в искусстве нужных степеней техники можно достигнуть лишь при наличии должного уровня одаренности.

О. Павел Флоренский в своей гениальной работе «О типах возрастания», путем математических диаграмм и

кривых, на которые он такой мастер, показал, что существуют завершенные и значит ограниченные в себе типы одаренностей, которые никогда и ни при каких условиях их носители не могут преодолеть, пересилить, превзойти. Правда, Райский болеет внутренней ленью — конечно далеко не в таких размерах, как Обломов, да и к тому же он совсем не лежебока, наоборот, он натура в высшей степени подвижная, даже слишком подвижная. Но заниматься по-настоящему техникой искусства он не хочет, и по-видимому по той причине не хочет, что и не может ни над чем работать. Степень одаренности, а значит и степень страсти, которая всегда нарастает параллельно с одаренностью, достигая чудовищных степеней бурления и взрывов при гениальности, в Райском, относительно говоря, — ничтожна.

Трудно себе представить более трагическое и мучительное положение — не будь Райский так легковерен, он в сущности говоря, должен был найти в себе достаточно героизма и силы чтобы покончить с собой. Но даже и в этой области он любитель: «он и страдает как любитель», а не как специалист страдания. Словом, решительно по всем пунктам без исключения — любитель, если угодно «папильон», мотылек, мотылек даже очень милый в своем роде, пестрый, многоцветный, даже красивый, во всяком случае красивее Марка Волохова, соблазнителя Веры, но в Марке Волохове, подчеркивает Гончаров, есть «металл», которого совершенно нет в Райском, и такой знаток этих дел как Гончаров, конечно, не мог допустить такой элементарной ошибки, как возможность для такой страстной женской натуры, как Вера, хотя бы поверхностного увлечения Райским. В сущности говоря, Вера и искусство здесь как бы взаимно транспонируют и символизируют друг друга перед лицом бессильно на них любующегося Райского. Во всех трех своих романах Гончарову с большой силой и с большим искусством удалось изобразить иррациональный и роковой характер любви, личности и жизненного рока.

Гончарова нельзя назвать неверующим, но еще в меньшей степени пристало ему именование мистика. Его огромный талант холоден, точен, и бесстрастен, хотя ему и удаются в высшей степени моменты предельного терзания страсти. Пожалуй, в этом смысле его можно назвать побившим все рекорды в русской литературе, именно вследствие того, что сам автор, как объективный летописец и холодный демонстратор, как бы говорит во всех случаях:

вот что происходит, а я здесь ни при чем. К тому же он изображает трагедию в той области, где молитва не только как будто бы бессильна, но даже не имеет смысла или, если угодно, в традиционном смысле, должна быть признанной актом суетным, даже кощунственным. Невозможна молитва, как удачно говорит Розанов, о насылании на своего врага беды, об удаче любовной интрижки и т. п. В такой же степени, во всяком случае до сих пор, мистический опыт не знает молитвы, напр., о даровании бездарному музыканту соответствующих способностей — исполнительских или творческих. Не знает также мистический опыт и молитвы о перемене свойства личности — телесной или духовной, о замене одного облика (понимаемого в широком смысле слова) обликом другим, не похожим. Трудно, даже невозможно себе представить молитву о перемене цвета глаз, формы лица, роста и т. п. Можно молиться о преображении личности, причем формально она остается той же. Но это уже другое. Это уже касается морали, мистики, духовных свойств и т. д. Все то, от чего страдает Райский и что могло бы привести его даже к самоубийству — его наружность, определенно не нравящаяся Вере, отсутствие в нем нужной степени талантливости, творческого темперамента и страстей, взамен чего ему даны подвижность и своеобразная истерия, неуспехи в жизни, в любви, в искусстве — все это висит над ним некоторым роком.

И рок этот если и мистичен, то мистичен он как и всякая нависшая несносным игом «необходимость», которая не «слышит убеждений», по выражению Аристотеля. В силу целого ряда обстоятельств можно даже сказать, что Вера, отвергающая Райского, и ее «счастливый» завоеватель, нигилист Марк Волохов, человек очень умный, хорошо разбирающийся в вопросах личности и искусства, моментально разглядевший и неудачнический дилетантизм Райского в искусстве, жизни и в любви — оба они являются по отношению к Райскому вещателями рока «времен от вечной темноты».

В известном смысле слова можно сказать, что здесь и через Веру и через Марка Волохова говорит непреложная воля Божия, определившая «быть по сему», т.е. чтобы Райскому быть безнадежным дилетантом, безнадежно полюбить Веру и испытать здесь предельный срыв и предельное унижение. Повторяю, мастерство Гончарова в изображении трагедии рока для Райского не знает себе равных. В этом отношении «Обрыв» есть явление единственное в

мировой литературе. И можно понять восхищение этой вещью Буниным, подметившего в ней лишь один недостаток — длинноты. Но эти длинноты можно именовать «божественными длиннотами», как некто выразился по поводу этих же свойств в музыке Шуберта.

Роман Гончарова «устареет» лишь тогда, когда в мире исчезнет эротическая любовь и ее страдания. Это, конечно, возможно, возможно, но мало вероятно — или во всяком случае означает такую трансформацию человека, при которой он перестанет быть человеком. Во всяком случае, в пределах «эона эротической любви» «Обрыв» Гончарова будет высится таинственно прекрасной и грозной громадиной.

То, что счастливый соперник Райского, М. Волохов — нигилист, это, конечно, имеет громадное и в известном смысле слова решающее значение, в смысле причаровывания к нему сердца Веры. Но здесь этот вопрос должен трактоваться без малейших отношений к социально-политической ситуации данного момента. То есть, если угодно, может толковаться, но лишь в отношении к эротике Веры.

Для последней Марк Волохов есть, хотя и темная, хотя и загадочная сила, но все же сила, за которой страшное, но грандиозное будущее. Такие натуры, как Вера, могут пленяться только подобного рода силой, говоря конечно, опять-таки в чисто эротическом смысле.

К тому же Марк для нее — ребус грядущего дня. В нем много загадочного. Он весь состоит из вопросительных знаков, приставленных к силе. В том виде, в каком Гончаров его изобразил, состояние его духа можно передать словами Гумилева:

Я злюсь, как идол металлический
Среди фарфоровых игрушек.

Даже тот факт, что Вера отлично сознает хищническое, завоевательское отношение к ней Марка Волохова, только подогревает ее эротику. Она если не знает, то чувствует, что для него она — лишь самое вкусное и ароматное яблоко из тех, которые «завоеватель» крадет в ее саду.

Афоризм Прудона — «собственность есть кража», его дерзость, смелость, молодой наскок (он значительно моложе Райского, к тому же преждевременно состарившегося), все это до крайности подогревает ее эротическую температуру. Сцены, разыгрывающиеся на почве совершенно бессильной и даже безобидной, в сущности говоря, ревности

Райского, только доводят до гигантских-львиных размеров фигуру ее любовника, по сравнению с которым Райский не более как какой-то жалкий мышонок, бегающий у царственных когтей, ласкающих красавицу. Кстати сказать, видение подобного рода посетило Райского в ту минуту, когда он, задыхаясь от мучений ревности и позора — он только что все увидел — пожелал плюнуть в «обрыв». Даже и это ему не удалось.

Едва он попытался это сделать, как его посетило видение изнемогающей от наслаждения Веры и львиной фигуры ее завоевателя. Райский был уничтожен, сметен с лица земли, раздавлен как комар, и это тоже очень подогревало эротику Веры, вряд ли Марка — он был слишком груб для таких деликатесов. Совершенно лишенный моральной выдержки, моральных упоров, в сущности говоря такой же атеистический нигилист как и Марк, но только очень мелкий, Райский, конечно, не был ни в малой степени способен на «рыцарственное» и великодушное отношение к Вере. Последняя сейчас же после падения, которое по-видимому исчерпало одним взрывом вулкан ее страстности, сразу почувствовала себя глубоко несчастной и совершенно уничтоженной, не в таком смысле как Райский, но все-таки уничтоженной. И не тщетно в устах скупого на риторику Гончарова, он заключает момент падения Веры знаменитым восклицанием:

— «Боже, прости ее, что она обернулась».

Ведь Вера была в положении неустойчивого равновесия и могла сломать себя, уйти от завоевателя незавоеванной. Гончарову чрезвычайно удался этот момент колебания неустойчивого равновесия и какого-то ничтожного преобладания сил в пользу падения, которые и решили всю игру в ту роковую ночь.

Очевидно — во всяком случае так получается из метафизики романа — «сему надлежало быть». Мы присутствуем при начале какого-то неведомого роста в неведомом направлении. Вера не только не «кончилась», но едва начинается. Над ней сбываются слова: «если зерно упадши в землю не умрет, то останется одно. Если же умрет, то принесет много плода».

Как и подобает большому мастеру, Гончаров к концу своего романа делает его все более и более интересным и все более и более духовным.

«Соблазны прошли». Вера оказалась погребенной, хотя и не умерщвленной и готовой к таинственному духов-

ному росту и воскресению. Но пришла и кара, в нужный момент, на голову «соблазнителя». Осквернитель и унизитель сам оказался униженным. И на его «металл» нашелся огонь и молот. К «Дон Жуану» пришла статуя Командора — это знаменитая сцена свидания Марка Волохова с Иваном Ивановичем Тушиным, атлетом-силачом, которого не сокрушило несчастье в тот страшный момент, когда Вера, указывая ему вниз, сказала:

«— Ваша чистая Вера погребена на дне этого обрыва...»

Не ничтожному, не слабосильному и безвольному дилетанту Райскому, но выдержанному и умеющему владеть своим темпераментом Ивану Ивановичу Тушину поручает Вера дело «страшной мести» за свой позор. Это поистине была тайная месть за тайный позор. И какая месть. К распаленному страстью, чуть не вчерашнему «победителю», готовящемуся на повторные вкушения уже испытанных радостей любви, вместо послушной вчерашней красавицы, выходит, по ее же поручению, гигант-атлет, одной рукой колеблющий вековую ель. Несомненно, унижение Марка гораздо большее, чем мучительная истерика Райского. Ведь Марк — настоящая сила, но на эту силу нашлась управа. И автор глухо, но в то же время несомненно, дает нам почувствовать, что Вера, выславшая на свидание вместо себя грозного гиганта, сделала это по воле Божией. Блестяще автор «Обрыва» здесь нам дает понять, что месть Божия: «Мне отмщение и аз воздам» — как и в романе Толстого — свершается не теми путями, которые обычно ожидает человек. Ни Райский, ни Марк — оба безбожники — здесь ничего не поймут да и понять не смогут. Первый — потому, что он, выражаясь уничтожающим словечком Достоевского, просто «стрюцкий», а второй — потому что «не по чину берет».

А бабушка, бедная страдающая бабушка — Россия, у которой похитили и осквернили такой драгоценный перл, как умницу и красавицу Веру, полную невысказанных тайн и возможностей. Она чувствует свою вину: за ней в прошлом такой же грех. И в ней говорит таинственный голос: «Кто без греха, первый брось в нее камень». И бабушка не может бросить этого камня. Доведенная до края безумия случившимся, она оплакивает падение Веры, как евреи некогда оплакивали разрушение Иерусалима. И это место в «Обрыве» одно из сильнейших лирических мелодий-песен, на которые так богата русская народная душа.

Помимо мастерства в архитектонике и в ведении действия и в диалогах — сколько здесь музыки, сколько гармонии явной и скрытой. Музыка эта так многогранна, так многозначительна, в ней сливается столько разных тем и мелодий, и голосов, в ней столько красок, что даже нашлось достаточно и для Райского.

Гончаров — не мистик. Но он прежде всего великий художник, мастер. А это в известном смысле означает «все могущество». Большой художник обладает силой изводить в лице создаваемых им персонажей — духов и сил.

Эти «духи» и «силы», эти образы могут обладать свойствами, которыми не обладает и сам художник. Здесь великая тайна творчества. По отношению к Вере это сказалось в том, что ее создатель наделил ее сильным, хотя и целомудренно скрытым РЕЛИГИОЗНО-МОЛИТВЕННЫМ ДАРОМ. Но Вера, несмотря на происшедшее с ней несчастье, натура глубоко целомудренная и стыдливая, чего нет и следа у Райского, глубоко запрятала внутрь себя этот лучший перл своей дивной души. Изображение молящейся Веры — одно из лучших мест романа. И не потому ли попущено Вере «пасть», чтобы тем сильнее дать этой глубокой душе почувствовать помощь Того, Кто «силен поставить павшего», согласно св. ап. Павлу.

Поэтому, роман «Обрыв» в отношении Веры — ЛИШЬ ПРЕЛЮДИЯ и НАЧАЛО. И самое интересное здесь то, что следует за «концом» и что не написано. В этом тоже познается громадный дар Гончарова «ибо он заставляет думать о дальнейшей судьбе своих героев», которые живут собственной жизнью, независимой от автора. По отношению к Вере придется сказать, что судьба ей уделенная по окончанию романа, во всяком случае, очень знаменательна. Она власть имеющая. Поэтому так веско и грозно звучат ее обличительные слова, обращенные к ее кратковременному «завоевателю»:

« — Живите своей жизнью, Марк — у ней нет корня...»

И в самом деле, какой же может быть жизнь, не укорененная в Боге.

Поэтому такой жалкой побитой собачонкой выглядит недавний «лев» и мнимый «победитель».

Глава третья.

А. П. ЧЕХОВ.

Уничтожение человеческой личности и превращение ее в мелкую дробь, темными силами безбожной империи и бесстильного приобретательства уже показаны во всей своей наготе в «Обыкновенной истории» Гончарова. Чехову, однако, предстояло показать, что эти «дроби» есть мучительная проблема, ибо здесь все же речь идет о раздробленной и страждущей человеческой личности, за которой остаются ее права на мучительную трагедию. Конечно, представляется весьма существенным решить вопрос о «вере» Чехова. Но не только в этом чрезвычайно трудном вопросе, но и о вере вообще придется утверждать, что всякого рода попытка брать здесь проблему в лоб и приступом только показывает духовную грубость «приступающего» и к тому же обрекает его на верную неудачу. В самом слове Божием проблема веры взята с чрезвычайной осторожностью, деликатно, в полутонах, многогранно, антиномично... и с несомненностью, грандиозно, в упор тема эта берется лишь в крайних случаях тех героев духа, духовных атлетов, «которых не был достоин весь мир».

«Которые верою побеждали царства, творили правду, получали обетования, заграждали уста львов,

Угашали силу огня, избегали острия меча, укреплялись от немощи, были крепки на войне, прогоняли полки чужих,

Жены получали умерших своих воскресшими, иные же замучены были, не принявши освобождения, дабы получить лучшее воскресение,

Другие испытали поругания и побои, а так же узы и темницу.

Были побиваемы камнями, перепиливаемы, подвергаемы пытке, умирали от меча, скитались в милотях и козьих кожах, терпя недостатки, скорби, озлобления.

Те, которых весь мир не был достоин, скитались по пустыням и горам, по пещерам и ущелиям земли.

И все сии, свидетельствованные в вере, не получили обещанного.

Потому что Бог предусмотрел о нас нечто лучшее, дабы они не без нас достигли совершенства» (Евр. 11, 33-40).

Конечно, ни Чехов, ни его герои к таким гигантам веры не принадлежали. Да и мучения их были совсем другого рода. Время Чехова, однако, было уже началом русского ренессанса. Чехов чрезвычайно заботился о безупречности формы, об артистизме своих творений — и это до крайности раздражало критиков «из лагеря светлых личностей». Но этого мало, Чехов затронул такие темы, которые, несмотря на веяние ренессанса, в его эпоху считались все же запретными. Например: в чрезвычайно важной, в нашем смысле слова, повести «Рассказ неизвестного человека», где изображена гибель человеческой души, один из важнейших мотивов, это то, что подпольным революционером, принадлежащим к разряду так называемых борцов, «овладевает раздражающая жажда обыкновенной обывательской жизни». Здесь поставлен в очень осторожной, но вполне отчетливой форме тяжелый и страшный вопрос. Он уже был поставлен и решен Достоевским в «Бесах». Это тесно связанный с социализмом и коммунизмом вопрос о РАСЧЕЛОВЕЧЕНИИ РЕВОЛЮЦИОНЕРОВ (ПОЗИТИВИСТОВ, МАТЕРИАЛИСТОВ и АТЕИСТОВ) и о ПРЕВРАЩЕНИИ их в ЛИШЕННЫХ ПОЛА и ВДОХНОВЕНИЯ «СТАРЫХ ЧЕРТЕЙ» (несмотря на молодые годы), в существе уродливых и отвратительных, в которых умерло все и от которых отнято все, кроме одного: жажды всеобщего опустошения, порабощения, опошления и убийства всех тех, кто не похож на героев из «Что делать» Чернышевского.

Итак, в «Рассказе неизвестного человека» Чехова вопрос поставлен так: хотя «обыватель» в общем «Несчастен и жалок и нищ и слеп и наг» (Откр. 3,17), хотя в нем нет ни вдохновения, ни творчества, хотя он до такой степени пошл и безобразен, что все его радости и страдания в равной мере ничтожны, жалки, серы и пошлы, что хотя ему, ничтожной дроби человечества «со всеми его потрохами — что называется грош цена», — но все же он, хотя и дробь, но все же «Человеческая Дробь», а значит, и его

ничтожные радости и страдания хотя и ничтожны, но «человечески ничтожны».

Отсюда вывод: революционер — позитивист, материалист, атеист — БЕСКОНЕЧНО НИЖЕ ОБЫВАТЕЛЯ, ЕМУ ЕЩЕ НАДО ДОРАСТИ ДО НЕГО. Еще раз повторяем: здесь имеется в виду тот революционер, который стремится огнем и мечом насаждать атеизм и материализм, или позитивизм, что то же самое, лишить человека всех его подлинно творческих перспектив, убив человеческую личность и ее свободу, в муравейнике двуногих, в БЕЗЛИКОМ КОЛЛЕКТИВЕ.

От этого с ужасом отшатнулся революционер в «Рассказе неизвестного человека». И это было одним из веяний теплого и ароматного ветра русского ренессанса после холодной и долгой жестокой красной зимы — идеологического террора «светлых личностей».

Здесь, можно сказать, «повеяло весною», но это совсем не та «весна», о которой мечтали «светлые личности», у которых все понятия извращены, выворочены, изуродованы, поставлены на голову, умерщвлены.

Огромное большинство человеческих мелочей посвящено изображению разных вариантов человеческого измельчания на почве вообще греховной мелкости человека, его серости и полного отсутствия в нем каких бы то ни было не только перспектив, но даже желания таких перспектив, даже желания изменить свою участь и строй своей души. Удивительно ли, что работа «светлых личностей не находила среди этой мелюзги никакого отпора. Ведь им только и оставалось, что перекрасить эту серую мелюзгу в красный цвет — вот красный муравейник коммунизма и готов. Ведь содержание по существу тут и там совершенно одно и то же: никакого содержания, никаких перспектив, никаких дерзаний, трусость мысли, глупость, бездарность. В общем же — «человек в футляре».

В небольшом рассказе «На переправе» Чехов пытался изобразить — ему это и удалось — полное замирание души обывателя — такого же типа как в конце «Обыкновенной истории» Гончарова. На этот раз взяты не «петербургские верхи», но самые грязные низы из простонародья. Здесь некий Семен, типичный великоросс, которому противопоставлен духовно не умерший, люто страждущий татарин. Этот татарин не может простить мужику Семену его самодовольства, его духовной смерти и, не находя выхода своему отчаянию, плачет и воет, как собака на

могиле своего хозяина. Этим и заканчивается крошечный, но полный такой же несносной тоски рассказ, как и другой очерк под выразительным заглавием «Тоска» и с эпиграфом, взятым из народного стиха «Об Иосифе Прекрасном»: «Кому повем печаль мою» — продолжение «кого призову к рыданию». Надо прислушаться к этому лейтмотиву чеховского творчества: ведь он такое долгое время оставался неуловленным и закрытым элементами «Антоши Чехонте». Великий мастер на протяжении всей своей недолгой творческой жизни не мог и не хотел расстаться с этими элементами, которыми он, как яркими и пестрыми лохмотьями шута с бубенцами, целомудренно прикрывал свои лютые страдания.

Однако, в вещах, приближавшихся к срединной и последней полосе чеховского творчества, серьезность временами совершенно уничтожает эти шутовские элементы, которые составляют в известном смысле вторую специальность Чехова, и блестящим разнообразием которых и постоянной свежестью он так увлекал читателя. Теперь ему не до того. Он может сказать вместе с героем рассказа «Неизвестного человека», что у него начинался одновременно с туберкулезом-чахоткой и еще кое-что поважнее: миросозерцательный кризис. Такой буравящий ум, как Чехов, в конечно, не мог питаться объедками со стола Ткачевых, конечно не мог питаться объедками со стола Ткачевых, Нечаевых, Михайловских... словом всех тех, которые упрекали его в страшном грехе художественного совершенства. Некоторое время и некоторым могло показаться, что Чехов «их». Это изо всех своих силенок топорщатся показать бутербродные критики «типа подвизающихся в «Правде» и в «Литературной Газете», впрочем другим хода и не дают. Но есть иные анализы творчества Чехова. Их мало, но они есть. Среди них назовем собранные в небольшую книжечку лекции проф. С. Н. Булгакова (впоследствии всем известного богослова Протоиерея) о творчестве Чехова, которые он прочитал в Киеве в 1905 г. Несмотря на некоторый налет общественности, эти лекции все же могут быть компасом, указывающим в каком направлении должен производиться анализ чеховского творчества... Хорошо писал о Чехове также и Бунин.

Весь стиль и технические приемы Чехова таковы, что они требуют у читателя умения вслушиваться в недоступную обычному слуху музыку и вчитываться в то, что не написано, но читается довольно легко «между строк». В этом смысле Чехов близок к символизму. Однако,

время от времени, когда Чехов находит соответствующие образы и выражения — что для него чрезвычайно трудно, — при его нежелании говорить напрямик, при его непреодолимом отвращении к коротким замыканиям, он все же высказывается, что называется, начистоту. К числу таких произведений, которые надо отнести к миросозерцательной исповеди Чехова, отнесем: «Студент», «Архиерей», «Святой ночью», «Скрипка Ротшильда» и еще некоторые другие. Крупные вещи вроде рассказа «Неизвестного человека» и «Моей жизни», (пожалуй самой печальной вещи во всей русской литературе), тоже могут быть отнесены к немногим случаям миросозерцательной исповеди Чехова, с присоединением сюда такой трагедии как «Чайка». Крошечный рассказ «Студент», переведенный в сотрудничестве с Фон Вальтером автором этих строк на немецкий язык, представляет ни что иное, как взаимную морально-богословскую проповедь студента духовной академии и верующих женщин из народа после службы Страстей Господних в Великий Четверг.

«Поговорили. Василиса, женщина бывалая, служившая когда-то у господ в мамках, а потом в няньках, выражалась деликатно, и с лица ее все время не сходила мягкая, степенная улыбка. Дочь же ее Лукерия, деревенская баба (забитая мужем), только щурилась на студента и молчала и выражение у нее было странное, как у глухонемой.»

Прежде чем передавать эту удивительную свободную богословскую дискуссию будущего ученого богослова с представительницами народной души, заметим здесь кстати, что уже одно наименование этого рассказа «Студент», есть как бы вызов «светлым личностям», у которых с понятием студента соединен глупый и бессмысленный неопределенного пола духовный оборванец и умственный пролетарий, задача которого развратить своей малакией народную душу. Здесь все наоборот. И студент здесь, как бы пророк о том, чем будет некогда подлинная народная интеллигенция, задача которой быть как бы канонархом в громадном многомиллионном хоре русского народа.

«Пою Богу моему дондеже есмь».

«— Точно так же в холодную ночь грелся у костра Апостол Петр — сказал студент, протягивая к огню руки. Значит, и тогда было холодно. Ах, какая то была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности унылая, длинная ночь...

Он посмотрел кругом на потемки, судорожно встряхнул головой и спросил:

— Небось, была на двенадцати Евангелиях?

— Была, — ответила Василиса.

— Если помнишь, во время тайной вечери Петр сказал Иисусу: «С Тобою я готов и в темницу и на смерть. — А Господь ему на это: — Говорю тебе, Петр, не пропоет сегодня петел, т. е. петух, как ты трижды отречешься, что не знаешь Меня». После вечери Иисус смертельно тосковал в саду и молился, а бедный Петр истомился душой, ослабел, веки у него отяжелели и он никак не мог побороть сна. Спал. Потом, ты слышала, Иуда в ту же ночь поцеловал Иисуса и предал Его мучителям. Его связанного вели к первосвященнику и били, а Петр изнеможенный, замученный тоской и тревогой, понимаешь ли невыспавшийся, предчувствуя, что вот-вот на земле произойдет что-то ужасное, шел вслед... он страстно без памяти любил Иисуса, и теперь видел издали, как Его вели...

Лукерья оставила ложки и устремила неподвижный взгляд на студента.

— Пришли к первосвященнику — продолжал он, — Иисуса стали допрашивать, а работники тем временем развели среди двора огонь, потому что было холодно и грелись. С ними около костра стоял Петр и тоже грелся, как вот я теперь. Одна женщина, увидев Его сказала: «и этот был с Иисусом», т. е., что и его мол, нужно вести к допросу. И все работники, что находились около огня, должно быть подозрительно и сурово поглядели на него, потому что он смутился и сказал: «я не знаю Его». Немного погодя опять кто-то узнал в нем одного из учеников Иисуса и сказал: «и ты из них». Но он опять отрекся. И в третий раз, кто-то обратился к нему: «да не тебя ли сегодня я видел с Ним в саду?» он в третий раз отрекся. И после этого раза тотчас же запел петух и Петр взглянул издали на Иисуса, вспомнил слова, которые Он сказал ему на вечери... Вспомнил, очнулся, пошел со двора и горько, горько заплакал. В Евангелии сказано: «исшед вон, плакася горько». Воображаю: тихий, тихий, темный, темный сад и в тишине едва слышатся глухие рыдания...

Студент вздохнул и задумался. Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлипнула, слезы крупные, изобильные потекли у нее по щекам и она заслонила рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих слез, а Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела и выражение у нее стало

тяжелым, напряженным как у человека, который сдерживает сильную боль.

Работники возвращались с реки и один из них верхом на лошади был уже близко и свет от костра дрожал на нем.

Студент пожелал вдовам спокойной ночи и пошел дальше. И опять наступили потемки и стали зябнуть руки. Дул жестокий ветер, в самом деле возвращалась зима и не было похоже, что послезавтра Пасха.

Теперь студент думал о Василисе: если она заплакала, то значит все происходившее в ту страшную ночь с Петром, имеет к ней какое-то отношение.

Он оглянулся. Одинокий огонь спокойно мигал в темноте и возле него уже не было видно людей. Студент опять подумал, что если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило 19 веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям. Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому что Петр ей близок и потому что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра.

И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи, дотронулся до одного, как дрогнул другой.

А когда он переправлялся на пароме через реку и потом, поднимаясь на гору, глядел на свою родную деревню и на запад, где узкою полосой светилась холодная багровая заря, то думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и по-видимому, ВСЕГДА СОСТАВЛЯЛИ ГЛАВНОЕ в ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЖИЗНИ и ВООБЩЕ НА ЗЕМЛЕ, и чувство молодости, здоровья, силы, — ему было только двадцать два года, — и невыразимо сладкое ожидание счастья неведомого, таинственного счастья, овладели им мало-помалу, и ЖИЗНЬ КАЗАЛАСЬ ЕМУ ВОСХИТИТЕЛЬНОЙ, ЧУДЕСНОЙ и ПОЛНОЙ ВЫСОКОГО СМЫСЛА».

В свете ныне происходящих событий этот по размерам небольшой, а по значению крупнейший бриллиант

русской литературы, как и все важнейшее в ней, приобретает высокий пророческий смысл.

Да, часть русского народа, какие то Василисы и Лукерии и если не они, то их присные, может быть, и отрекутся от Христа, «что не знают Его».

Но это отречение — есть отречение Петра, после которого наступит горькая, но возрождающая душу сладость покаяния, и победа останется не за мелкобездарной дрянью скопившихся «светлых личностей», не за их позорной безбожно-бездарной, немощной, уродливой малакией — в устной пропаганде в графоманической псевдолитературе, в идиотской псевдофилософии — победа останется за подлинным студентом и за тем, что он несет и что есть плод страстей Христовых — вечная обновленная, полная сил, крепости и красоты, никогда не стареющая юная жизнь. Чехов пророчествует о том, что если на Руси и произойдет некогда частичное отпадение и отречение, то это будет отпадение и отречение не Иуды Искариотского и не левого разбойника, но отречение Петра и благоразумного разбойника.

Эти образы Страстей Господних вообще прочно владеют глубинами духовного устроения автора «Чайки». В последнем письме «Рассказа неизвестного человека» благоразумный разбойник является господствующей идеей. В одном из лучших рассказов Чехова — «Архиерей», все протекает на фоне службы Страстной Недели. Ужасающая по апокалиптической мрачности повесть «Черный монах» заканчивается тем, что плавающий в лужах им же изрыгнутой крови, полупреступный, полубезумный и получивший должное воздаяние ее герой — прежде всего очень несчастный и грешный, кается в последнюю минуту перед тою, которую загубил, хотя она и далеко...

В общем же Чехов — один из величайших поэтов того, что можно было бы назвать «ТРАГИЧЕСКОЙ ЭКЗИСТЕНЦИЕЙ» и «ИСЧЕЗАЮЩИХ В СУЕТЕ ДНЕЙ НАШИХ». В конечном же результате все творчество Чехова складывается в грозную картину беспросветно ЗАТЕРЯННЫХ в ПУСТЫНЕ МИРА и БЕЗНАДЕЖНО ЗАГУБЛЕННЫХ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ДУШ - ЭКЗИСТЕНЦИЙ. Однако есть у него и ОБРАЗЫ СВЯТЫХ ОСВОБОЖДЕННЫХ СТРАСТОТЕРПЧЕСТВОМ и СТРАСТОТЕРПЧЕСТВОМ же СПАСЕННЫХ ДУШ ВЫПУЩЕННЫХ на ПОТУСТОРОННЮЮ СВОБОДУ. Таковы напр. душа Липы в ужасающем инфернальном «Овраге», душа Архиерея в уже упомяну-

той повести того же имени, душа доктора Осипа Дымова в инфернальной «Попрыгунье».

В последней сверх того автор выразил трагическую идею НЕВОЗВРАТНО УПУЩЕННОГО ВРЕМЕНИ, НАКАЗАНИЯ ЗА НЕУЗНАНИЕ ВРЕМЕНИ ПОСЕЩЕНИЯ И УЖАСА ПОЗДНЕГО БЕСПЛОДНОГО ПОКАЯНИЯ. Повесть «Попрыгунья» — типичная «амартологическая» повесть. Яркая картина наглого и бесстыдного греха усугубляется еще тем, что этот грех самим фактом своей наличности и, если так можно выразиться, всей своей структуры и острием с некоторым автоматизмом, со специфической ему присущей автоматической необходимостью, обращен против праведника и является тем, что возводит праведника на крест. Изборажение праведного и добродетельного человека, мученика — страстотерпца да еще в обыкновенных условиях человеческой экзистенции, в узких пределах профессионально-академического мира, вещь трудная и почти невозможная. На ней сорвался Гоголь. Да впрочем и вряд ли он и начинал, несмотря на данное в первом томе «Мертвых Душ» обещание. Это объясняется тем, может быть, что страдавши недугом риторизма, Гоголь взял слишком «высокую ноту» и захотел изобразить на ролях праведного и необыкновенного человека чуть ли не государственного мужа — забыв, что согласно откровению Платоновой «Политии», ад населен гл. обр. диктаторами, правителями, династами, т.е. монархами. Рай же — это по преимуществу место обитания людей или скромных и незаметных, или же покаявшихся грешников самого низкого ранга...

Испорченная грехом человеческая экзистенция совершенно не связана ни с каким строем и не может быть связана — ибо это лишь техника жизни и в качестве техники строи подвержены постоянным переменам. Добро и зло, красота и безобразие, истина и ложь не связаны ни со строем, ни с модой, ни с теми или иными научно-философскими системами. Поэтому «обличительская» критика чрезвычайно, почти безнадежно, трудна и может истекать только из богословских глубин, да и то в редких и исключительных случаях, или же если богословие и связанные с ним оценки непосредственно вытекают из оценок и суждений слова Божия и отстоявшихся сокровищ святоотеческой и церковной мудрости. Ее, кстати сказать, тоже было бы кощунственно глупо делать оплотом каких бы то ни было строев и жизненных укладов.

Слово Божие и отеческая мудрость есть дело БОЖЕ-

СТВЕННОЙ СВОБОДЫ и СВЯТЫНИ БОГОПОДОБНОЙ ЛИЧНОСТИ и ВОПЛОЩЕННОГО КРЕСТНОГО И ВОСКРЕСШЕГО СЛОВА...

Вина греховная и моральная, хотя иногда и совпадает, но все же это понятия совершенно различные и их смешение приводит к самым уродливым последствиям, как в живой экзистенциальной действительности, так и в мысли.

Что всегда удивительно для человека мысли, это необычайно пышная художественно эстетическая жатва, которую пожинают писатели, да и артисты других специальностей, которые ЧУТКИ К ГРЕХУ и к ЕГО СОБЛАЗНАМ. Кстати сказать, сказанное здесь совершенно не означает, что артист обязательно должен «осуждать» грех. Если он только попытается это сделать — он немедленно впадет в книжность, в морализм, а за ним обязательно в лицемерие и тогда, прощай художественно артистическая деятельность, как бы ни был велик дар. Вот почему из «обличителей» НИКОГДА не получается настоящих художников, так же как из ханжей и лицемеров не может НИКОГДА получиться святого. Наоборот, получается всегда «змии, порождения ехидны» и религиозно-бездарные люди.

Грех связан с соблазном. Соблазн же всегда связан с тем, что можно назвать той или иной степенью либо настоящей красоты, либо эстетствующим подобием красоты, тем или иным подобием красоты, даже с тою или иной пародией на нее. Грех всегда соблазнителен и привлекателен или почти всегда соблазнителен и привлекателен так же как и порок, тесно связанный с грехом. Небольшие артисты, особенно те, которые наделены значительным мыслительским даром — пусть в образах, но все же мыслительских — обыкновенно дальше этого (в той или иной степени «соблазна» красотой) не идут. Но и произведения их, будучи только наделенными той или иной степенью красивости, а не подлинной красоты, не идут дальше посредственности.

Оно и понятно, ибо красивость связана с телесностью и с душевностью. Мелкие артисты, посредственности в этой области — это большей частью «гилики», люди плотские или в крайнем случае — «психики», натуры «душевные».

Настоящие величины, натуры гениальные или просто гении, начинаются на границе области «ДУХА». Гений в области творчества обязательно «ПНЕВМАТИК», натура

ДУХОВНАЯ. Здесь начинается область ПОДЛИННОЙ КРАСОТЫ, КОТОРАЯ ВСЕГДА СОФИЙНА и т. ск. ЛОГОЛОГИЧНА, полна в той или иной степени исходящих от Бога даров МУДРОСТИ и ПРОРОЧЕСТВ. И это — вне зависимости от темы.

Конечно, требования которые предъявляются настоящим артистам и писателям не только остаются в силе, но еще безмерно возрастают. Они большей частью отрицательного характера: 1) отсутствие «коротких замыканий», (и следовательно точек над «і», высказываний всего до конца); 2) отсутствие морализирующих или иных утилитарных тенденций какого бы то ни было рода, откуда отсутствие социально-политических и иных тенденций (вообще всякой заинтересованности и тенденциозности); 3) отсутствие «книжности», то есть свобода от рационализирующего, опошляющего интеллектуализма; 4) наивность, простота; 5) музыкальность; 6) равновесие элементов дионисических и аполлинистических; 7) уравновешивание трагедии юмором и юмора трагедий — факультативно, «по возможности».

Все это касается, если так можно выразиться, формально-структуральной стороны. Есть еще одна сторона, одно требование, которое мы хотим всегда предъявлять творчеству подлинно гениальному: ОТКРЫТИЕ НОВЫХ ГОРИЗОНТОВ, НОВЫХ ПЕРСПЕКТИВ, ДАЖЕ СОВЕРШЕННО НОВЫХ МИРОВ, введение нас в СФЕРЫ, о СУЩЕСТВОВАНИИ КОТОРЫХ МЫ И НЕ ПОДОЗРЕВАЛИ — словом ЭЛЕМЕНТ ЭОНИЗМА, что почти всегда связано с НОВЫМИ ФОРМАМИ и НОВЫМ СТИЛЕМ и НОВЫМИ ВКУСАМИ.

Здесь, повторяем, надо различать натуры гениальные от ГЕНИЕВ в предельно сильном смысле этого слова и где мы прежде всего ощущаем и переживаем не только громадную силу самого творца, но и способность его в нас самих раскрывать «неизреченные глаголы», то, о существовании чего мы и не подозревали. ПОДЛИННЫЙ ГЕНИЙ ИМЕЕТ ВЛАСТЬ т. ск. «ДЕЛАТЬ ГЕНИАЛЬНЫМ все то, что ВХОДИТ В ЕГО СФЕРУ». Этим объясняется, почему при встрече с подлинным гением, увлекающим нас своей «ВЬЮГОЙ ВДОХНОВЕНИЯ» зависть так же невозможна, как и при встрече с избранником или избранницей нашего сердца: мы всегда так или иначе пируем брачную вечерю на пире гениального творчества. И кто когда-либо завидовал своему избраннику или своей избраннице? Зависть возможна только тогда, когда ГЕНИЙ СВОИМ

ТВОРЧЕСТВОМ ЗАДЕВАЕТ ПОДЛИННОЕ ЦАРСТВО ТЬМЫ, ибо как некто сказал: «огонь среди ночи опасен для тех, кто зажег этот огонь». Тогда то царство тьмы, которое есть прежде всего царство зависти, и движет все свои силы навстречу свету, чтобы загасить его и ищет себе агентов среди посредственности, которым и сообщает свои тьмолюбивые и гасительские свойства. Возникает та ТРАГЕДИЯ ВСЕХ ТРАГЕДИЙ, которую Пушкин изобразил в пневматическом символе своей пьесы «Моцарт и Сальери». Отец Сергий Булгаков в своем сборнике «Тихие Думы» дал превосходное истолкование этой трагедии, как трагедии ДРУЖБЫ, УБИТОЙ ЗАВИСТЬЮ и притом ЗАВИСТЬЮ БЕСПРЕДМЕТНОЙ, завистью совершенно пустой и суетной. Это уже по той причине, что МОЦАРТ есть лучшее в САЛЬЕРИ, КОТОРОЕ ВНЕШНИЙ МОЦАРТ ПРОБУЖДАЕТ В ДУШЕ САЛЬЕРИ НА ПОЧВЕ ЛЮБОВНОЙ И ЛЮБУЮЩЕЙСЯ СВОИМ ГЕНИАЛЬНЫМ ДРУГОМ ДРУЖБЫ. Другими словами, ЗАВИСТЬ К ГЕНИЮ ЕСТЬ УБИЙСТВО ГЕНИЯ В СОБСТВЕННОЙ ДУШЕ, есть ПРЕДЕЛЬНАЯ и САМАЯ ЖУТКАЯ, САМАЯ СТРАШНАЯ, САМАЯ НЕПРОЩАЕМАЯ ФОРМА САМОУБИЙСТВА. Это есть форма или вариант ЗАВИСТИ БОГУ-ХРИСТУ, а ЗНАЧИТ И СОУЧАСТЬЕ В ГРЕХЕ БОГОУБИЙСТВА И РАСПЯТИЯ, соучастие в грехе Иуды Искариота, Анны и Каиафы, со всем сонмом «лукавствующих, пагубных богоубийц».

К тому же, повторяем, это грех не только крайний, но и вполне бессмысленный предел глупости и бездарности, ибо ЗАВИДОВАТЬ БОГУ ЭТО ЗНАЧИТ ЗАВИДОВАТЬ ЛУЧШЕМУ В СЕБЕ, значит ЗАВИДОВАТЬ СВОЕМУ БЫТИЮ, завидовать ИСТИНЕ, ДОБРУ и КРАСОТЕ в САМОМ СЕБЕ — со стремлением заменить в себе эти верховные божественно-онтологические ценности ЛОЖЬЮ, ЗЛОМ и БЕЗОБРАЗИЕМ (УРОДСТВОМ).

Мы потому назвали весь этот домирный, премирный, мировой и послемировой ужас, поистине ужас АДСКОЙ БЕЗДНЫ — ТРАГЕДИЕЙ ВСЕХ ТРАГЕДИЙ, что человечество, не узнавшее времени посещения своего, само себя изгнало и продолжает, в тех или иных формах, коллективно или единолично, изгонять во тьму кромешную и на скрежет зубовный.

Мелкие формы бесчисленных вариантов этого греха среди человеческих дробей сказываются как нечто посмеятельное и позорное, как выбрасывание соли потерявшей силу и попираемой — смехом — всеми проходящими.

Крупные формы этого греха являются перед нами как жестокие трагедии в образе СТРАЖДУЩЕГО В НАС или в НАШИХ БЛИЖНИХ ДОБРА, добра, понимаемого как совокупности верховных ценностей.

Эти верховные ценности, чем бы они ни были в своем «частном» виде, всегда являются АКСИОЛОГИЕЙ и ФЕНОМЕНОЛОГИЕЙ ЛЮБВИ. Другими словами, в этих, отображающих трагедию, частных случаях ВСЕГДА СТРАЖДЕТ РАСПЯТАЯ ЛЮБОВЬ.

После этого несколько затянувшегося, но совершенно необходимого введения в повесть Чехова «Попрыгунья», можно приступить к ее анализу, который уже с таким «амартологическим введением» не представит нам никаких особых затруднений.

Как мы уже сказали, эта повесть есть ВАРИАНТ ЕВАНГЕЛЬСКОЙ ТЕМЫ О НЕУЗНАНИИ И НЕЖЕЛАНИИ УЗНАТЬ ВРЕМЕНИ ПОСЕЩЕНИЯ СВОЕГО.

До того невыговариваемого и непредставимого, упраздняющего время и пространство, «НЕЧТО», которое мы именуем «вторым и страшным пришествием Господа Иисуса Сына Человеческого, Сына Божьего во славе, Он является каждому из нас в образе наших ближних. Явления эти «многочастны и многообразны», но они всегда являются, если так можно выразиться, «ПРОВОКАЦИЕЙ ЛЮБВИ» — все равно в какой форме. Это может быть любовь эротическая (брачная); любовь лелеющая — сострадательная (материнская и, вообще, любовь к слабому и страждущему). Это может быть любовь дружеская — в форме взаимной духовной симпатии внесексуального характера. Наконец, это может быть любовь — АГАПА, любовь МИСТИЧЕСКАЯ в какой угодно форме и при каких угодно обстоятельствах и явлениях партнеров этой любви. Важно то, что здесь присутствует дуновение ПОДЛИННОЙ СВЯТОСТИ, то есть того, что можно назвать РАЗВЕРЗАЮЩИМСЯ НЕБОМ.

Притча «О страшном Суде» (Матф. 25, 31-46) нас предупреждает, что иных встреч с Богом, то есть с видимым воплощенным Богом, со времени евангельских событий, кроме как в форме встреч со своими ближними, быть не может и что только на такие встречи — ВЫЗОВЫ НА ЛЮБОВЬ — МЫ ДОЛЖНЫ РАССЧИТЫВАТЬ и только такие встречи мы должны желать и ожидать. Форма любви здесь безразлична. Однако, одно можно и должно сказать: ТАК КАК ЛЮБОВЬ НЕДЕЛИМА, ТО С ОДНОЙ

ФОРМОЙ ЛЮБВИ ПРИХОДЯТ И ВСЕ ПРОЧИЕ ЕЕ ФОРМЫ И ВИДЫ СО ВСЕМИ ОТТЕНКАМИ. Тема это трудная для философа и богослова, но легкая для сердца, исполненного любви к Богу и ближнему.

Есть такая Ольга Ивановна Дымова, недавно повенчавшаяся с никому неизвестным молодым врачом, ординатором и прозектором — О. Дымовым. Ольга Ивановна, натура эстетическая, артистическая, всюду ищет необыкновенных людей и находит их среди музыкантов, художников и актеров, наполняющих ее салон. О том, что могут быть необыкновенные люди в области естественных наук и медицины, ей совершенно невдомек. Эта область для нее как бы совершенно не существует. Еще менее для нее существует проблема врача, как органа деятельной любви к ближнему, облегчающего страдания и исцеляющего, по возможности, от болезней силами своей науки.

«Среди этой артистической, свободной и избалованной судьбою компании, правда деликатной и скромной, но вспоминавшей о существовании каких то докторов только во время болезни, и для которой имя Дымов звучало так же безразлично, как Сидоров или Тарасов, — среди этой компании Дымов казался чужим, лишним и маленьким, хотя был высок ростом и широк в плечах. Казалось, что на нем чужой фрак и что у него приказчицкая бородка.

Впрочем, если бы он был писателем или художником, то сказали бы, что своей бородкой он напоминает Золя».

«Ни одна вечеринка не обходилась без того, чтобы хозяйка не вздрагивала при каждом звонке и не говорила с победным выражением лица: «Это он...», разумея под словом «он» какую-нибудь новую приглашенную знаменитость. Дымова в гостиной не было и никто в гостиной не вспоминал о его существовании. Но ровно в половине двенадцатого отворялась дверь, ведущая в столовую, показывался Дымов со своею добродушною кроткою улыбкой и говорил потирая руки:

— Пожалуйте, господа, закусить.»

Все шли в столовую и всякий раз видели на столе одно и тоже: блюдо с устрицами, кусочек ветчины или телятины, сардины, сыр, икру, грибы, водку и два графина с вином.

Милый мой метрдотель... — говорила Ольга Ивановна, всплескивая руками от восторга, — Ты просто очарователен... Господа, посмотрите на его лоб. Дымов, повер-

нись в профиль. Господа, посмотрите: лицо бенгальского тигра, а выражение доброе и милое, как у оленя. У, милый!

Гости ели и глядя на Дымова думали: «в самом деле, славный малый», но скоро забывали о нем и продолжали говорить о театре, музыке и живописи.»

Ольге Ивановне не было недостатка в предупреждениях, что это ангельское, безгрешное существо может быть от нее отнято по ее недостоинству. Сначала Дымов заболел рожей и чуть не умер. Потом при вскрытии трупа порезался и тоже надо было ожидать трупного заражения и смерти. На этот раз несчастье миновало снобическую и недостойную супругу. После этого она, что называется, пустилась во все тяжкие, все более и более, как-то оттесняя и обижая своего безответного и уже по настоящему одаренного мужа. Тот был наивен и кроток как дитя и все сносил, вплоть до гнусного разврата жены. Постепенно он, как бы даже оказался вытесненным, и чуть ли не на ролях приживала при своем собственном очаге, который содержал на свои же деньги.

«На второй день Троицы, после обеда, Дымов купил закусок и конфет и поехал к жене на дачу. Он не виделся с нею уже две недели и сильно соскучился. Сидя в вагоне и потом отыскивая в большой роще свою дачу, он все время чувствовал голод и утомление и мечтал о том, как он на свободе поужинает вместе с женой и потом завалится спать. И ему весело было смотреть на свой сверток, в котором были завернуты икра, сыр и белорыбица.

Когда он отыскал свою дачу и узнал ее, уже заходило солнце.

Старуха горничная сказала, что барыни нет дома и что должно быть они скоро придут. На даче, очень неприглядной на вид, с низкими потолками, оклеенными писчею бумагою, и с неровными щелистыми полами, было только три комнаты. В одной стояла кровать, в другой на стульях и окнах валялись холсты, кисти, засаленная бумага и мужские пальто и шляпы, а в третьей Дымов застал трех каких-то незнакомых мужчин. Двое были брюнеты с бородками, а третий совсем бритый и толстый, повидимому, актер. На столе кипел самовар. — Что вам угодно? спросил актер басом, нелюдимо оглядывая Дымова — вам Ольгу Ивановну нужно? Погодите, она сейчас придет».

Это небрежно нелюбезное «что вам угодно», обращенное к хозяину дома, прямо таки восхитительно и есть единственный в своем роде образчик этого рода в мировой литературе. Для Дымова это означает предельное униже-

ние и изгнание из собственного дома. Так оно и случилось. Вернулась жена и погнала его за какими-то тряпками, не дав даже поесть.

Дымов быстро выпил стакан чаю, взял баранку и кротко улыбаясь пошел на станцию. А икру, сыр и белорыбицу съели два брюнета и толстый актер».

Для Дымова с его браком по любви — по настоящей любви — кончилась жизнь и началось «страстотерпческое житие», завершившееся мучительной болезнью и смертью — в форме бессознательного самоубийства. Эстетическая же супруга превратилась в форменную шлюху.

Дымову пришлось пережить позор отъезда жены с художником Рябовским на Волгу и ее возвращение, только потому, что пресытившийся ею крохотный артистик, которому она поклонялась как божеству, просто прогнал ее.

«Когда Ольга Ивановна входила в квартиру, она была убеждена, что необходимо скрыть все от мужа и что на это хватит у нее умения и силы, но теперь, когда она увидела широкую, кроткую, счастливую улыбку и блестящие и радостные глаза, она почувствовала, что скрывать от этого человека так же подло, отвратительно и так же невозможно и не под силу ей, как оклеветать, украсть или убить, и она в одно мгновение решила рассказать ему все что было. Давши ему поцеловать себя и обнять, она опустилась перед ним на колени и закрыла лицо.

— Что? Что, мама? — спросил он нежно. — Соскучилась?

Она подняла лицо, красное от стыда и поглядела на него виновато и умоляюще, но страх и стыд помешали ей говорить правду.

— Ничего... — сказала она. — Это я так...

— Сядем, — сказал он, поднимая ее и усаживая за стол — вот так... кушай рябчика. Ты проголодалась, бедняжка.

Она жадно вдыхала в себя родной воздух и ела рябчика, а он с умилением глядел на нее и радостно смеялся».

Нечего и говорить, что не наученная светлой трагедией всепрощения, Ольга Ивановна, продолжала свое непотребство чуть ли не на глазах у мужа. Самое значительное, что Дымов взял, если так можно выразиться, на себя иго иметь вместо жены нечистую совесть. Он понес на себе ее грех.

«Повидимому, с средины зимы Дымов стал догады-

ваться, что его обманывают. Он, как будто у него была совесть нечиста, не мог уже смотреть жене прямо в глаза, не улыбался радостно при встрече с нею и, чтобы меньше оставаться с нею наедине, часто приводил к себе обедать своего товарища Коростелева, маленького стриженого человечка с помятым лицом, который когда разговаривал с Ольгой Ивановной, то от смущения растегивал все пуговицы своего пиджака и опять их застегивал и потом начинал правой рукой щипать свой левый ус. За обедом оба доктора говорили о том, что при высоком стоянии диафрагмы иногда бывают перебои сердца, или что множественные невриты в последнее время наблюдаются очень часто, или что вчера Дымов, вскрывший труп с диагностикой «злокачественная анемия», нашел рак поджелудочной железы. И казалось, что оба они вели медицинский разговор только для того, чтобы дать Ольге Ивановне возможность молчать, т. е. не лгать. После обеда Коростелев садился за рояль, а Дымов вздыхал и говорил ему:

— Эх, брат! Ну, да что! Сыграй-ка ты что-нибудь печальное».

Доброта мужа простиралась до такой степени, что он утешал свою жену, «страдавшую» от того, что ей стал изменять ее любовник.

«Однажды, она сказала Рябовскому про мужа:

— Этот человек гнетет меня своим великодушием...»

Однако этому гнету уже приближался конец. Приближались последние дни этого действительно великого человека — и по силе подлинной христианской любви, и по уму и талантам ученого.

«Однажды вечером, когда она собираясь в театр, стояла перед трюмо, в спальню вошел Дымов во фраке и в белом галстухе. Он кротко улыбался и как прежде, радостно смотрел прямо в глаза. Лицо его сияло.

— Я сейчас диссертацию защищал, сказал он, садясь и поглаживая колено.

— Защитил? — спросила Ольга Ивановна.

— Ого... — засмеялся он и вытянул шею, чтобы увидеть в зеркале лицо жены, которая продолжала стоять к нему спиной и поправлять прическу. Ого... — повторил он. — Знаешь, очень возможно, что мне предложат приват-доцентуру по общей патологии. Этим пахнет.

Видно было по его блаженному сияющему лицу, что если бы Ольга Ивановна разделила с ним его радость и торжество, то он простил бы ей все, и настоящее и буду-

щее и все бы забыл, но она не понимала, что значит приват-доцентура и общая патология, к тому же боялась опоздать в театр и ничего не сказала.

Он посидел две минуты, виновато улыбнулся и вышел».

Это и значит, что Ольга Ивановна стала мертвой душой, от которой в лице ее святого мужа ушло все то, что могло послужить к ее спасению. Дальше начинается Крест и Голгофа праведника, вместе с превращением недостойной жены в палача и убийцу.

Вот что услышала она после позорнейшего визита к своему любовнику, от которого ее почти прогнала ее новая соперница:

«— Мама! — позвал из кабинета Дымов не отворяя двери. — Мама!

— Чего тебе?

— Мама, ты не входи ко мне, а только подойди к двери. Вот что... третьего дня я заразился в больнице дифтеритом и теперь мне не хорошо. Пошли поскоре за Коростелевым.

Ольга Ивановна всегда звала мужа, как всех знакомых мужчин, не по имени, а по фамилии. Его имя Осип не нравилось ей, потому что напоминало гоголевского Осипа и каламбур: «Осип охрип, а Архип осип.» Теперь же она вскликнула:

— Осип, это не может быть...

— Пошли! мне нехорошо... — сказал за дверью Дымов и слышно было, как он подошел к дивану и лег. — Пошли... — глухо послышался его голос.

«Что же это такое? — подумала Ольга Ивановна, холодея от ужаса — Ведь это опасно...»

Для праведника началась Голгофа, а для «Вавилонской блудницы» с чашей, наполненной мерзостями и нечистотами ее блудодейства, которую она поднесла к устам праведника в благодарность за чашу с вином, начался праведный и совершенно особый, не человеческий, Божий суд.

«Без всякой надобности она взяла свечу и пошла к себе в спальню, и тут соображая, что ей нужно делать, нечаянно поглядела на себя в трюмо. С бледным, испуганным лицом, в жакете с высокими рукавами, с желтыми воланами на груди и с необыкновенным направлением полос на юбке, она показалась себе СТРАШНОЙ И ГАДКОЙ. Ей вдруг стало до боли жаль Дымова, его безгра-

ничной любви к ней, его молодой жизни и даже этой его осиротелой постели, на которой он давно уже не спал и вспомнилась ей его обычная, кроткая, покорная улыбка. Она горько заплакала и написала Коростелеву умоляющее письмо... Было два часа ночи».

Это краткое упоминание о времени — отнюдь не есть праздная деталь, она указывает на самую глухую и как бы безнадежную ночь, когда до рассвета при таких страданиях время затягивается в вечность. А дурная вечность уже наступила для Ольги Ивановны, убившей праведника.

«Когда в восьмом часу утра Ольга Ивановна с тяжелой от бессонницы головой, непричесанная, некрасивая и с виноватым выражением вышла из спальни, мимо нее прошел в переднюю какой-то господин с черною бородой, по-видимому доктор. Пахло лекарствами. Около двери в кабинет стоял Коростелев и правою рукою крутил левый ус.

— К нему, извините, я вас не пущу, — угрюмо сказал он Ольге Ивановне, заразиться можно. Да и не к чему вам, в сущности. Он все равно в бреду».

От Ольги Ивановны как бы отнята та самая красота ее, на которую молился ее муж. Ни тем, ни другим она не сумела распорядиться должным образом и теперь лишается и того, и другого. Остается лишь бессильный страх, бессильная скорбь, беспомощность, растерянность перед тем ужасным, что она сама же и наделала.

«— У него настоящий дифтерит?» — спросила шепотом Ольга Ивановна.

— Тех, кто на рожон лезет, по-настоящему под суд отдавать надо, пробормотал Коростелев, не отвечая на вопрос Ольги Ивановны. — Знаете отчего он заразился? Во вторник у мальчика высасывал через трубочку дифтеритные пленки. А к чему? Глупо... Так, с дуру...»

Наступила власть иррационального. Изгнанный праведник уходил из мира, и нашел тот путь исхода, который и был ему указан. Здесь только как бы видимость самоубийства, в действительности ему было повелено оставить тот мир и те места, которые были его недостойны. И поэтому всякие разговоры об опасности, о возможности излечения, начала чего-то нового теперь теряют всякий смысл. В известном смысле и особенно для Ольги Ивановны, теперь все кончено и навсегда.

«Опасно? Очень? — спросила Ольга Ивановна.

— Да, говорят, что форма тяжелая. Надо бы за Шреком послать, в сущности.»

Но пришел другой посланец, которого никто не видел, но зато все чувствовали так или иначе.

«Ольга Ивановна сидела у себя в спальне и думала о том, ЧТО ЭТО БОГ ЕЕ НАКАЗЫВАЕТ, ЗА ТО, ЧТО ОНА ОБМАНЫВАЛА МУЖА».

«Неверующий», как будто бы Чехов, на чем так настаивают «светлые личности», находит нужную формулу для того, чтобы точно изобразить смысл происходящего.

Бог действительно «наказывает» Ольгу Ивановну, но только особым, Ему одному свойственным и ужасным, образом: Он страждет в жертве Ольги Ивановны, и вместе с этой жертвой нарекая отныне ей имя: богоубийца и распинательница Сына Человеческого.

Чехов подчеркивает «высокую» непонятность происходящего. Еще бы, ведь в униженном и оскорбленном повторяется до точности трагедия голгофского истощания со времения «распятия», Богу угодно страдать со всеми невинно страждущими, в которых и познается смысл и даже внешний вид Голгофских мук.

«Молчаливое, безропотное, **непонятное существо,** обезличенное своею кротостью, бесхарактерное, **слабое от излишней доброты,** глухо страдало где-то там у себя на диване **и не жаловалось.** А если бы оно пожаловалось, хотя бы в бреду, то дежурные доктора узнали бы, что **виноват тут не один только дифтерит.** Спросили бы они Коростелева: он знает все и недаром на жену своего друга смотрит такими глазами, как будто ОНА-ТО И ЕСТЬ САМАЯ ГЛАВНАЯ НАСТОЯЩАЯ ЗЛОДЕЙКА, а ДИФТЕРИТ ТОЛЬКО ЕЕ СООБЩНИК».

И теперь, в свете вечности, все то, что переживалось когда-то, «на Волге» как некоторая «идиллия любви» и даже как «красота», превращаются не только в отвратительную, безобразную до предела, уродливую пошлость, но и покрывается последним проклятием из уст той самой, которая и есть главная виновница.

«Она уже не помнила ни лунного вечера на Волге, ни объяснений в любви, ни поэтической жизни в избе, а помнила только, что она из ПУСТОЙ ПРИХОТИ, ИЗ БАЛОВСТВА, вся с РУКАМИ и НОГАМИ, ВЫМАЗАЛАСЬ во что-то ГРЯЗНОЕ ЛИПКОЕ, от чего НИКОГДА уже не ОТМОЕШЬСЯ...» Настоящая переоценка ценностей начинается у подножия Голгофы.

«Ах, как я страшно солгала... — думала она, вспоминая о беспокойной любви, какая у нее была с Рябовским. — БУДЬ ОНО ВСЕ ПРОКЛЯТО...» И действительно «все это как дар» проклятейшего человекоубийцы, которого она сделалась сообщницей, проклято навсегда и без возможности прощения. Дальше, с большим искусством Чехов показывает неисправимость Ольги Ивановны, зараженной тоже таким «духовным дифтеритом», так сказать, что ясно: если бы она была прощена, если бы Дымов был к ней возвращен, то все бы опять пошло по старому: пес, вернее сука, вернулась бы на свою блевотину, а вымытая свинья опять бы пошла валяться в грязи... Поэтому не может быть и прощения, ни преждевременного снятия с креста распятого праведника, в котором страждет Сам Бог: прощать некому и незачем.

«В четыре часа она обедала вместе с Коростелевым. Он ничего не ел, пил только красное вино и хмурился. Она тоже ничего не ела. То она мысленно молилась и давала обет Богу, что если Дымов выздоровеет, то она полюбит его опять и будет верною женою (до первого Рябовского — В. И.). То забывшись на минуту, она смотрела на Коростелева и думала: «неужели не скучно быть простым ничем не замечательным, неизвестным человеком, да еще с таким помятым лицом и с дурными манерами?» То ей казалось, что ЕЕ СИЮ МИНУТУ УБЬЕТ БОГ ЗА ЭТО, ЧТО ОНА БОЯЛАСЬ ЗАРАЗИТЬСЯ и НИ РАЗУ ЕЩЕ НЕ БЫЛА В КАБИНЕТЕ У МУЖА. А в общем было тупое унылое чувство и уверенность, ЧТО ЖИЗНЬ УЖЕ ИСПОРЧЕНА И ЧТО НИЧЕМ ЕЕ НЕ ИСПРАВИШЬ»...

Казнь над виновной и праведный суд Божий уже СВЕРШИЛИСЬ, а дальнейшее есть погребение. Когда Ольга Ивановна в другой раз вышла в гостиную, Коростелев уже не спал, а сидел и курил.

— У него дифтерит носовой полости, — сказал он вполголоса. Уже и сердце неважно работает. В сущности, плохи дела.

— А вы пошлите за Шреком, — сказала Ольга Ивановна.

— Был уже. Он-то и заметил, что дифтерит перешел в нос. Э, да что Шрек... В сущности, НИЧЕГО Шрек. Он — Шрек, я — Коростелев и больше ничего».

Для виновницы начался переход времени в адскую вечность.

«Время тянулось ужасно долго. Ольга Ивановна лежала одетая в неубранной с утра постели и дремала. Ей чуди-

лось, что вся квартира от полу до потолка залита громадным куском железа. И что стоит только вынести вон железо, как все станет весело и легко.

Очнувшись, она вспомнила, что это не железо, а болезнь Дымова.

«Nature morte» — думала она, опять впадая в забытье — спорт,... курорт... А как Шрек? грек, врек... крек... А где теперь мои друзья?

Знают ли они, что у нас горе? Господи, спаси... Избави. Шрек, грек...».

И опять железо... Время тянулось длинно, а часы в нижнем этаже били часто. И то и дело слышались звонки, приходили доктора... Вошла горничная с пустым стаканом на подносе и спросила:

— Барыня, постель прикажете постлать?

И, не получив ответа, вышла. Пробили внизу часы, приснился дождь на Волге и опять кто-то вошел в спальню, кажется, посторонний. Ольга Ивановна вскочила и узнала Коростелева.

— Который час? — спросила она.

— Около трех. Ну что?

— Да что... Я пришел сказать... кончается...

Он всхлипнул, сел на кровать рядом с ней и вытер слезы рукавом. Она сразу не поняла, но вся похолодела и стала медленно креститься.

— Кончается... повторил он тонким голоском и опять всхлипнул — умирает, ПОТОМУ ЧТО ПОЖЕРТВОВАЛ СОБОЙ... какая потеря для науки... сказал он с горечью. — Это, если всех нас сравнить с ним, был великий, необыкновенный человек...»

Ольга Ивановна, так долго искавшая среди рябовских необыкновенного человека, наконец нашла его, но уже было поздно.

«КАКИЕ ДАРОВАНИЯ... Какие надежды он подавал нам всем... — продолжал Коростелев, ломая руки. — Господи Боже мой, это был такой ученый, которого теперь днем с огнем не найдешь. Оська Дымов, Оська Дымов, что ты наделал! Ай-ай. Боже мой...

Коростелев в отчаянии закрыл обеими руками лицо и покачал головой. — А какая нравственная сила... — продолжал он, все более и более озлобляясь на кого-то. — Добрая, чистая, любящая душа — не человек, а стекло... Служил науке и умер от науки. А работал, как вол, день и ночь, никто его не щадил и молодой ученый, будущий про-

фессор должен был искать практику и по ночам заниматься переводами, чтобы платить вот за эти подлые тряпки!

Коростелев поглядел с ненавистью на Ольгу Ивановну, ухватился за простыню обеими руками и сердито рванул, как будто она была виновата. — И сам себя не щадил и его не щадили. Э, да что в сущности...

— Да, редкий человек! — сказал кто-то басом в гостиной.»

Теперь для Ольги Ивановны начинается то, о чем так хорошо сказано у Пушкина:

В уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток,
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток.

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь и слезы горько лью,
Но строк печальных не смываю.

Чехов в «Дуэли» уже не раз использовал это псаломное стихотворение Пушкина для передачи случая аналогичного, но все же не столь ужасного как нынешний, ибо там была надежда на покаяние и исправление. Здесь же поистине все кончено и кончено крепко, раз навсегда, как вечность.

Ольга Ивановна сама умирала, разлагалась, для нее наступило «Я» умирающего. Теперь, и в свете совершающегося, мы познаем справедливость бесконечного наказания для того, кто попрал бесконечную доброту бесконечно любящего существа, ибо именно такое бесконечное существо и было попрано в лице невинно страждущего и ныне сошедшего в гроб существа.

«Ольга Ивановна, вспомнила всю свою жизнь с ним от начала до конца, со всеми подробностями и вдруг поняла, что это был в самом деле необыкновенный редкий и в сравнении с теми, кого она знала, ВЕЛИКИЙ ЧЕЛОВЕК. И вспомнив, как к нему относились ее покойный отец и все товарищи врачи, она поняла, что все видели в нем будущую знаменитость.»

Теперь для нее наступило то, о чем говорит Евангелие: «камни возопиют».

«Стены, потолок, лампа и ковер на полу замигали ей насмешливо, как бы желая сказать: «прозевала... прозевала...» Она с плачем бросилась из спальни, шмыгнула в гостиной мимо какого-то незнакомого человека и вбежала в кабинет к мужу.

Он лежал неподвижно на турецком диване, покрытый до пояса одеялом. Лицо его страшно осунулось, похудело и имело серовато-желтый цвет, какого никогда не бывает у живых. И только по лбу, по черным бровям, да по знакомой улыбке можно было узнать, что это Дымов. Ольга Ивановна быстро ощупала его грудь, лоб и руки. Грудь еще была тепла, но лоб и руки были неприятно холодны. И полуоткрытые глаза смотрели не на Ольгу Ивановну, а на одеяло.

— Дымов! — позвала она громко. — Дымов!

Она хотела объяснить ему, что то была ошибка, что не все еще потеряно, что жизнь еще может быть прекрасной и счастливой, что он редкий, необыкновенный, великий человек и что она будет благоговеть перед ним, молиться и испытывать священный страх...

— Дымов! — звала она его, трепля его за плечо и не веря тому, что он уже никогда не проснется. — Дымов, Дымов же... А в гостиной Коростелев говорил горничной: да что тут спрашивать? Вы ступайте в церковную сторожку и спросите где живут богаделки. Они обмоют тело и уберут — и сделают, что нужно...»

Все происшедшее в этой удивительной повести есть христианский аргумент, неопровержимый аргумент в пользу доказательства бытия Божьего, ибо в Евангелии Бог есть страждущая любовь.

Этого не понять тем жалким тупицам, духовным мертвецам смердящим, которые бормочут свой «бобок» об «атеизме» Чехова и об атеизме вообще...

Есть, однако, у Чехова вещь тяжелее и серьезнее этой, — хотя, кажется, это и трудно вообразить. Однако есть. Эта вещь именуется «Палата № 6». В ней также разрабатывается трагедия врача, но уже в совершенно ином разрезе. Да и личность Рагина, ничего общего не имеет с личностью Дымова в «Попрыгунье». Великое преступление и великий грех, жутко вырисовывающийся, «вытягивающийся» здесь, своей ответственностью лег целиком на весь без исключения персонал госпиталя, но, как это всегда почти бывает, страдают невинные, да и сам доктор Рагин страдает как будто не в меру своей вины, которая есть только бездействие власти и, если угодно, попустительство. Его самого, психически совершенно здорового, запирают в палату № 6, гнусности которой он своевременно не ликвидировал.

Часть пятая

Катастрофа, культурный срыв. Нашествие внутреннего варвара. Красная обломовщина. Предчувствие второго возрождения. Пастернак.

Глава первая.

КАТАСТРОФА, КУЛЬТУРНЫЙ СРЫВ, НАШЕСТВИЕ ВНУТРЕННЕГО ВАРВАРА.

Революция 1905 г. была бы абсолютно тем же, чем впоследствии стала революция 1917 г., с теми же погромными по отношению к России и ее культуре результатами.

Несомненно, русский Ренессанс, начавшийся в конце XIX века, был бы оборван при самом его начале, и тех его роскошных результатов, которые мы наблюдали в двенадцатилетие между обеими революциями, русская культура не знала бы вовсе. Она была бы оборвана в расцвете своего классического периода и погибла бы, так сказать, с честью. Однако, катастрофические результаты успеха первой революции могли бы быть более губительными для культуры, чем это случилось позже, когда все же ренессанс пустил уже некоторые корни. Что это именно так, видно из отзывов так называемой прогрессивной печати на ренессанский сборник «Вехи».

Читая эти отзывы, можно было бы подумать, что сплошь вся прогрессивная печать заболела литературно критическим чекизмом. Да оно, в сущности говоря, так и было. Когда известному критику Арабажеву, одному из очень немногих одиноких литературных критиков этой эпохи, не пошедшему со стадом, приходилось высказывать такую невинную и общественную истину, как то, что Пушкин был натура «артистическая» на фоне общего критического безвременья и варварства, которому не помог никакой ренессанс, это казалось оглушительным парадоксом, вызывавшим у меньшинства восторг, а у розового и красного большинства страшное негодование. Негодование это, в сущности говоря, не столько было направлено на «артистическую натуру», в чем панургово стадо мало что смыслило, сколько на то, что осмеливалось говорить необщепринятым банальным затверженным языком красных шпаргалок.

Один из авторов «Вех» был прав, считая, что верхи русской культуры той эпохи удержались только благодаря защите власти, которая тоже мало что смыслила в культуре и защитники которой правые были такими же варварами, как и левые: власти просто не могли потерпеть «беспорядка».

На критику, поэзию, музыку, философию властям и их сторонникам было, конечно, тоже совершенно «наплевать». Однако, первая революция была подавлена, и небольшая элита, приютившаяся на русском государственном корабле, временно уцелела от гибели и продолжала свое изумительное плодовитое, возраставшее в качестве и в количестве, творчество.

Однако все, что за это время было создано значительного в русской литературе, было заранее приговорено либо к уничтожению, либо к изгнанию. Так оно и случилось, когда удалась вторая русская революция. Интересно, что это изгнание было в значительной степени самоизгнанием, ибо эмигрировать часто вынуждены были те, которые все сделали, чтобы обеспечить успех изгоняющим.

Однако, объективная справедливость требует сказать, что среди некоторой части бывших радикалов (формально говоря, они остались таким же) наметилась резкая культурная трансформация, поднявшая их культурное качество резко вверх, в то время как их противники из противоположного лагеря продолжали неуклонно снижать свои и без того слишком тощие культурные ресурсы, снизив их наконец до таких степеней, до каких не падала культура никогда в России в самые черные дни нигилизма «Лефа», «Кузницы» и «Пролеткульта». С этой стороны русской культуре, а значит и русской литературе, ожидать было решительно нечего. Факт временного сотрудничества некоторых крупнейших сил, очутившихся в эмиграции, как напр., Ходасевич, в изданиях, принадлежавших этой группе, был чисто механическим, случайным и ровно ничего не означал. В общем можно сказать, что ренессанс насильственно оборванный, частью ушедший в подполье, частью пытавшийся, но очень робко проявить себя в литературе за пределами красной черты, уцелел только постольку, поскольку ему удалось эмигрировать или во всяком случае, очутиться вне сферы действия красной полиции.

Творчество вне родной почвы — вещь чрезвычайно трудная, почти невозможная. Если наблюдаются такие явления, как Мицкевич, как Бунин, то это объясняется

тем, что тот и другой вполне уже развились и проявили себя в бытность своей укорененности на родной земле. Они, так сказать, вопреки известной фразе Дантона, действительно унесли частичку родной земли на подошвах своей обуви, продолжая ее чувствовать во время своих горестных скитаний. Что же касается России, превратившейся в СССР, то она как бы оказалась вывернутой наизнанку, неузнаваемой, страшной мачехой, или же ушедшей куда-то по линии четвертого измерения. Собственно говоря, произошло, если так можно выразиться, изгнание на месте, которое символизировалось ужасающими процессами и «раскулачиваниями», и концлагерями. Во всем мире наступал тоталитаризм, антикультурное веяние которого сказывалось и в противниках его. Были такие моменты в этой эпопее внутреннего сокрытия, выворачивания и извращения родной земли и родной культуры, когда оставшиеся были от нее значительно дальше, чем ушедшие. Эти моменты, стабилизировавшись, создали потом своеобразную и в общем тоже мало способствовавшую творчеству атмосферу религии и вечных ценностей. Хуже всего в эту эпоху пришлось философам и богословам. Диктатура политических интересов и невозможность удовлетворять свои политические страсти, в чем бы они ни заключались, на родной равнине и по соответствующим направлениям, развили атмосферу шпионажа, подглядывания, подозрительности, подсиживания, в общем не лучше, чем это делалось в пределах досягаемости красной полиции. Впрочем, к этому надо присоединить еще одно явление, которое нами уже было анализировано. Это явление можно назвать ГЕНЕРАЛИЗИРОВАННОЙ ОБЛОМОВЩИНОЙ. Мы сейчас объясним, что мы под этим разумеем.

Глава вторая.

КРАСНАЯ ОБЛОМОВЩИНА.

Сущность обломовщины, как мы уже выяснили, заключается в ложной педагогике, а главное, в духе духовного протекционизма по отношению к «своим». Надо заметить, что господство тоталитаризма — социально-политического на Востоке и шовинистически-нацистского на Западе — привело с автоматической необходимостью к тому, что следует назвать духом протежирования «своих» посредственностей. В этом, пожалуй, смысле и следует признать нашу эпоху по настоящему «бесноватой», особенно если принять во внимание, что «бес» есть всегда «бес» посредственности, серости, бестемпераментности, ничтожества, невероятных претензий и самомнения.

В режиме «обломовщины» на почве тоталитаризма всегда, если так можно выразиться, ворожит «своим» какая-нибудь «бабушка» — социальная, национальная или кланово-групповая, партийно-миросозерцательная и т. д. В эпохи тоталитарных диктатур и борьбы между этими диктатурами, а также с этими диктатурами возникает совершенно небывалая РАЗВРАЩЕННОСТЬ ДУХА на ПОЧВЕ НЕЖЕЛАНИЯ ПРИДЕРЖИВАТЬСЯ ПРИНЦИПОВ ЭЛЕМЕНТАРНОЙ СПРАВЕДЛИВОСТИ в ОЦЕНКАХ — и это в любой области без исключения. На этой почве возникает такая моструозная неправда, которая не возникла бы никогда при других условиях. Эта неправда может быть определена как НЕОРАБСТВО или НЕОКРЕПОСТНИЧЕСТВО и совершенно небывалый ПАРАЗИТИЗМ. Он состоит в том, что социально-политические, национальные или псевдонациональные, клановые и всякие иные группировки, овладев по тем или иным причинам (тоже в огромном большинстве случаев — по протекционистским) средствами и печатью, нанимают себе голодных и вообще нуждающихся, по тем или иным причинам бесправных людей таланта и профессиональных навыков,

эксплуатируя их до предела и ставя их в положение, которое можно назвать медленной агонией и предельным унижением. В то же время они присваивают себе все, без исключения, выгоды, осуществленные благоприобретенными рабами. Что в таких случаях делают с девицами и женщинами и вообще по этой линии — лучше об этом и не говорить.

Обломовщина возможна только в условиях крепостничества и вообще рабства. Эпоха эта уже давно наступила и Л. Н. Толстой был одним из первых, возвестивших о ее наступлении. Однако старую классическую обломовщину со всеми ее недостатками нельзя даже и отдаленно сравнить с необломовщиной, возникшей в условиях неорабства и неокрепостничества. Там все-таки были отношения патриархальные, отношения домочадцев или, во всяком случае, такие отношения были возможны и существовали . В условиях нынешней необломовщины это СОВЕРШЕННО НЕВОЗМОЖНО.

Любопытно, что Добролюбов, автор статьи «Что такое обломовщина», сам принадлежал к привилегированным красным барам, который буквально делал все, что угодно в печати и с печатью — это видно из его переписки со Славутинским. И поныне этот бездарный, бессмысленный и тупой в литературно-эстетическом смысле человек является канонизированным божком красного Олимпа — не подлежащим критике «оракулом», которого надо слушать, стоя навытяжку, с разинутым ртом и повторяя, как попугай, все его вздоры... Это же касается и Белинского, и Писарева, и Чернышевского, и Варфоломея Зайцева и проч. в этом роде, не говоря уже о Ленине, Максиме Горьком, Сталине, Хрущеве и проч. О таких сверхбогах, как Маркс и Энгельс, мы уже не говорим. На основе практики этой красной обломовщины в условиях красного неокрепостничества и неорабства можно писать исследование о ТОТАЛИТАРНОМ ТАБУ. Такое исследование требует специального предварительного исследования — ПСИХОАНАЛИЗ СОВРЕМЕННОГО РАБОВЛАДЕЛЬЧЕСТВА и КРЕПОСТНИЧЕСТВА в СВЯЗИ С ТРАНСФОРМАЦИЕЙ ИДЕЙ ТОТАЛИТАРНОЙ НЕПОГРЕШИМОСТИ ВОЖДЕЙ И ИДЕОЛОГОВ.

В сущности говоря, тоталитаризм начисто отменяет идею как науки, так и искусства, всецело заменяя их ПРОПАГАНДОЙ, АГИТАЦИЕЙ и ВНУШЕНИЕМ. Собственно говоря, вся эта тройка, которой ныне заменяется творение культуры и воспитание человека, принадлежит к

основным ПРОБЛЕМАМ ПСИХОТЕХНИКИ. Однако, как это ни странно, в СССР такой науки, столь важной для «начинки черепных коробок» в деле массового производства советского человека, — не существует. Это понятно: такой науки, где участвует понятие «души», в СССР боятся как огня, ибо уничтожение самого понятия души входит в самое существо советской акции в мире. Отсюда стремление заменить проблемы пропагандно-агитационной техники внушения и автоматизации, роботизации человека ТОТАЛИТАРНЫМИ ПОДДЕЛКАМИ НАУКИ, ФИЛОСОФИИ и ИСКУССТВА. Приняв во внимание, что агитационные подделки искусства и критики не грозят ни экономике ни обороноспособности плацдарма мирового коммунизма, здесь можно было не церемониться. Кроме того, у коммунистов — прямых наследников русской радикальной нигилистической критики средины XIX века, пошедшей от Белинского, были совершенно готовы и раз навсегда утверждены прочные и непоколебимые традиции социально-политического подхода к явлениям литературы и искусства. Это был подход так называемый утилитарный. Здесь этот термин не нужно рассматривать с точки зрения, которую ему придает Джон Стюарт и вообще вся школа англо-американского утилитаризма, впоследствии — прагматизма.

Несомненно, что в свое время эта школа сыграла свою существенную роль в деле формирования радикально-нигилистической критики. Но так как она была типично буржуазного характера и притом еще специфически англосаксонского, то очень скоро она стала «отставшей» в глазах радикалов и тем более в глазах левых, до коммунистов включительно. Очень скоро понятия утилитаризма и гедонизма, как напр. у Бентана, оказались совершенно не подходящими для русских радикалов. Уже Д. К. Михайловский, вождь русских социалистов, революционеров, народников и моральный автор злодеяний 1 марта 1881 г., разбирая «Бесы» Достоевского (где он так же, как и во всех других вещах Достоевского, ничего не понял), объявил идею национального богатства и народного благополучия самым главным «бесом». Это совершенно естественно, ибо этого рода направление, которое, как показал отец Сергий Булгаков, ровно ничем не отличается от коммунистов-большевиков, больше всего боялось народного благополучия, при котором революция была бы совершенно невозможна или чрезвычайно затруднена. Уже тогда на литературу смотрели только с агитационной точки зре-

ния. Художественность и вкус считались досадным недостатком, мешающим прямому назначению литературы как основного агента революционного взрыва. Таким образом, хотя и не глубокая, но по существу безвредная идея утилитаризма Миля и гедонизм Бентана претерпели в руках радикалов трансформацию, изменившую эти идеи до полной неузнаваемости, даже до полной противоположности.

Гедонизм вообще был отброшен, а «утилитаризм» рассматривался с точки зрения того, подходит ли данное произведение в качестве агитационного или нет. Можно себе представить, как при наличии такого подхода к литературным явлениям были встречены идеи ренессанса, хорошего вкуса, стиля, красоты и углубленной метафизики. Но при наличии правового государства расправа в порядке полицейском с течениями ренессанса, да и вообще со всей русской литературой, начиная с Пушкина, была невозможна. В распоряжении радикалов оставался газетно-журнальный террор, да еще террор так называемого «общественного мнения», и, надо заметить, радикалы распорядились этим средством с поразительным умением, совершенно выкорчевав из русских душ какое бы то ни было представление о самодовлеющей роли и о самоценности искусств.

О религии совершенно уже и не говорили, так же как и о таких понятиях, как душа, дух, бытие и вообще все, что составляет содержание метафизики и нематериалистической философии. В большом ходу было, напр., такое положение: Фет плохой поэт, потому что богатый помещик. Или: настоящее яблоко лучше нарисованного, потому что его можно съесть. Константин Леонтьев — никуда не годный философ и писатель, потому что монархист. Еще в 1905 г. повсеместно в России в гимназиях, в университетах и проч. считались развитыми и умными только те, которые попугайски повторяли эти положения. Насмешки Писарева над Пушкиным были во всеобщем ходу. Хотя ренессанс уже давал себя чувствовать, но его представители в толщу интеллигенции не проникали и пребывали на положении обитателей «башни из слоновой кости».

Несомненно, случись так, что революция 1905 года была бы успешно завершена, этот дикий наскок внутреннего варвара на всю русскую литературу и культуру привел бы к полному исчезновению последней. К тому же в это время давало себя чувствовать каррикатурное влияние русского псевдофутуризма, основным леймотивом которого было радостное сознание от того, что заниматься искус-

ством можно, не имея ни малейших к этому данных. Слова: «талант», «гений», «призвание», «вдохновение» как бы не существовали для основной массы пишущих и читающих. Однако, революция 1905 г., в силу целого ряда причин, оказалась заторможенной, постепенно запас незамысловатых «левых» идей стал выдыхаться и даже тем, которым они импонировали, они в конце концов, стали казаться скучными. Процесс этот шел расширяясь и углубляясь. Постепенно происходила трансформация даже такого безнадежного сброда, каким было русское студенчество, эти по выражению Менделеева, «нечистоты, плававшие на поверхности русской науки». Поразительна была эта трансформация, казалось бы, безнадежно сгнившей в революционном подполье молодежи.

К этому надо прибавить вообще атропологическую трансформацию, шедшую с новым временем. По всей вероятности, если бы не случилось катастрофы 1914 г. этот алхимический процесс обратного превращения радикальщины в культурный слой совершился бы очень скоро или сравнительно скоро. К тому же новая волна увлечения классиками совпала с появлением новых течений, среди которых символизм, связанный с новыми течениями, с западными литературно-политическими течениями сыграл не малую роль. К этому надо еще присоединить мощный поток артистических эмоций, вызванных русским балетом, русской музыкой и Московским художественным театром, выдвинувшим никогда дотоле неслыханные имена на Руси, как Гауптман, Ибсен, Метерлинг, Стриндберг, Гамсун, и др. Кроме того, Московский художественный театр поднял культуру, искусство и вкусы, утончив, усовершенствовав и даже совершенно революционизировав старые течения, сделавшиеся в прежнем виде уже совершенно невозможными. Наконец, клич Чехова в «Чайке»: «нужны новые формы» нашел тоже свой мощный отклик. Ведь, парадоксальным образом революция в плане социально-политическом держалась на плечах застоя в плане искусства, науки и философии. Радикалы были в этом отношении самыми отсталыми: провинциалами, питавшимися разложившимися объедками с европейских столов. Конечно, столпы радикальщины, к которым прибавился еще М. Горький, продолжали стоять, что называется, на своих постах «воплощенной укоризной перед отчизной». Но жизнь молодая и кипучая явно подмывала устои этого старого и даже старческого радикализма.

В революции есть вообще нечто от старого лакея, от его прелой кислятины. Молодежь больше этого не хотела, хотя и стыдилась в этом сознаваться. Кто-то сказал, что всю коммунистическую партию к тому времени можно было уместить на одном небольшом диване. Не случись катастрофы 1914 г., все они, эти смешные старомодные фигуры, в прошдешем веке запоздалые, окончательно разложились бы в своем старческом слабоумии. И не помогли бы им никакие подачки иностранных генеральных штабов и врагов России.

Но война 1914 г. нанесла России зияющие раны, через которые в нее проникли токсины ленинизма, еще не утратившие своей вирулентности. Если для культурного ведущего слоя радикального мировоззрения демокритовский атомизм, дарвинский селекционизм и бюхнеровский и геккелевский материализм были смешным анахронизмом, народные толщи, и особенно развращенная солдатско-матросская чернь, не были иммунизированы, и для них все это представляло «прелесть новизны». Полковой писарь впервые узнал о существовании Дарвина, давно уже устаревшего. Естественно, что когда случился переворот, то он оживил замиравшие радикальные тенденции сразу по двум направлениям: он влил новые силы в замиравшие кадры старческого радикализма и, с другой стороны, привлек к тому, что казалось новым — безбожию и материализму — значительные массы развращенной многомиллионной толпы, которую война оторвала от идеи органической народности. Коммунистический тоталитаризм, который всегда был миросозерцательной диктатурой, принялся быстро брать реванш прежде всего в области литературы.

Первый период коммунистической революции, так называемый период «военного коммунизма» и гражданской войны, был одновременно и периодом уничтожения России и ее культуры по линии полного разрыва с прошлым. Известно, что всякая подлинная культура держится преданием и всякое подлинное творчество опирается на вечные устои даже тогда, когда оно от этих устоев отталкивается, но надо, чтобы они существовали. Больше всего боялись диктаторы миросозерцания такой революции, которая была бы творчеством отправляющимся и отталкивающимся от каких-то «устоев». Все должно было быть забыто.

Тем более, что в мир, который начал нарождаться после войны 1914 — 1918 гг., вступил совершенно особый

фактор, на который до сих пор как-то не обращали внимания. Этот фактор — частичное или даже полное беспамятство. Первая же мировая война новейшего типа так ушибла современное человечество, что лишило его прежде всего памяти. Утрата вкуса, склонность к уродству, утрата морально-эстетических критериев, вхождение в мир того, что еще в конце XIX века именовалось «грядущим хамом» — все это могло произойти лишь на почве патологической утраты памяти и отрыва от традиции. Этот фактор, чрезвычайно благоприятствовавший миросозерцательному милитаризму, последний учел и полностью обратил в свою пользу. К тому же в их руках было великолепное средство пробудить внимание масс оглушительным шумом футуризма, которым в искусстве началась революция.

Это было нечто непохожее на нигилизм XIX в. и начала XX века. Этот футуристический шум и гам, какофония улицы современного мирового города имела в себе уже нечто от «нового света», т. е. от заокеанской американской цивилизации. Правда, еще Чернышевский в своем «Что делать» в конце, с позволения сказать, романа дал широкую и аляповатую рекламу для Америки. Но тогда все же это было слишком рано. Надо было ждать появления своей собственной американской клоунады.

Таким клоуном, открывавшим первый период советской литературы, оказался Маяковский. Клоун оказался не без дарования, хотя и шутовского. К клоуну присоединился лирик Есенин, тоже не без дарования. За их плечами стоял ясновельможный магнат революции и марксизма — Максим Горький, очень среднего калибра прозаик, зато потомственный, почетный пролетарий — в этом ВСЕ. Беда их в том, что они принадлежали к дореволюционному периоду русской литературы, правда, к ее периоду упадка и безвременья и по причине некультурности и безвкусья никак не могшие пристать к возрожденской элите. Но это и вывозило их — как зачинателей «СОВЕТСКОГО», отнюдь не «РУССКОГО» периода литературы на ЕВРАЗИЙСКОЙ РАВНИНЕ, где СССР заменил собою в революционном порядке Россию. Русский язык этой «литературы» отнюдь еще не делал ее наследницей русской литературы.

Во-первых, язык этот был весьма неважный во всех смыслах, а у Горького страдал несносной книжностью и поучительностью, «педагогичностью», в стиле полкового

или волостного писаря. Но для делавших революцию т. наз. «масс» и их вожаков этот стиль красной педагогики, поваренной книги и ветеринарного учебника, плюс популярщина в духе Серафимовича и Рубакина и в лучшем случае в духе «Самодеятельности» Самуила Смайльса в дурном (обязательно дурном, деревянном) переводе — весьма подходил. Им всем хотелось «самообразовываться», как и их предшественникам — «светлым личностям». А к настоящему учению и культуре они были неспособны.

Словом, на арену письменности протеснилась «стена петрушек, согнувшихся над алгеброй», весьма нуждавшихся в педагогике. Впрочем, мутатис мутандис это же происходило и происходит по сей день и за рубежом и приблизительно с такими же силами и при такого же качества «педагогах». Все эти «Петрушки» были неимоверно претенциозны, все это было в духе переживаемой «американской» эпохи, арривисты и зарившиеся на первые роли и на учебу только и смотревшие в этом смысле. Идея ШЕДЕВРА для них всех совершенно не существовала, а потому о их значении в культуре не могло быть и речи. Но для того, чтобы понять этот процесс, его «героев» и его «продукцию», где по качеству и по духу царило полное тождество СССР, эмиграции, а также того, что можно назвать «мировым Холливудом» и мировой Обломовщиной, то есть специфического ПРОТЕКЦИОНИЗМА, при полном презрении к дару и даже при ненависти к нему и преследовании его — необходимо определить сущность переживаемой эпохи (открывшейся «ОКТЯБРЕМ» в России, и еще раньше «Холливудом» в Америке), надо определить СУЩНОСТЬ ПЕРЕЖИВАЕМОЙ ЭПОХИ и ПРОИЗВЕСТИ ПСИХОАНАЛИЗ ЕЕ «ГЕРОЕВ и ЕЕ ПРОДУКЦИИ», Совершенно естественно, что здесь нас интересует главным образом «Октябрь». Но процессы «октября», как мы уже видели, нельзя изучать в отрыве от того, что Герман Кайзерлинг именовал эпохой ТЕЛЛУРИЧЕСКИХ РЕВОЛЮЦИЙ, а Ортега и Гассет назвали эпохой «ВОССТАНИЯ МАСС».

Говоря научно, то есть морфологически и феноменологически, РЕВОЛЮЦИЯ ЕСТЬ МУТАЦИОННАЯ СМЕНА ВЕДУЩЕГО СЛОЯ, ИМ СОЗДАННЫХ ЦЕННОСТЕЙ С ЗАМЕНОЙ ДРУГИМ ВЕДУЩИМ СЛОЕМ, КОТОРЫЙ ПРИНОСИТ ИНЫЕ ЦЕННОСТИ, а главное — ИНЫЕ ВЕДУЩИЕ ОБРАЗЫ. Таким образом, революция есть атропологическая мутация.

Революции переживаемой эпохи делаются НЕДОУЧИВШИМИСЯ ПСИХОПАТАМИ и МОРАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИМИ ДЕГЕНЕРАТАМИ. Они и приносят с собою соответствующие им «ценности» и «ведущие образы».

Первый период революции, наиболее для нее характерный, когда, по выражению Ипполита Тэна, «сквозь одуревший облик палача и людоеда проступил идиот», требует в качестве исполнителей гл. обр. (и исключительно) — ПАЛАЧЕЙ И ЛАКЕЕВ, по выражению Достоевского и Тютчева, очень настаивающих именно на этом «лакейском», «вонючем» характере революции. К нему-то именно лучше всего и подходит психоанализ в духе Фрейда и Альфреда Адлера. Юнг слишком тонкий анализатор, здесь он стоит слишком высоко. На литературу этого периода приходится смотреть гл. обр. как на «ТЕСТЫ» для психоанализа недоучившихся психопатов и преступников — гл. обр. в плане социально-политической акции по разгрому ценностей предшествующей эпохи, а также ее представителей, подлежащих уничтожению в качестве неприемлемого антропологического или антропологически-этнографического слоя.

Этому первому периоду октябрьской революции, в который проявилась с наибольшой степенью интенсивности СУТЬ, «ДУША» революции, не только не присуще явление ШЕДЕВРА, МЕЙСТЕРШТЮКА, что столь характерно для искусства, но сам этот период истребительно враждебен ШЕДЕВРУ, МЕЙСТЕРШТЮКУ, каково бы ни было его содержание; и стремится всеми доступными ему средствами истребить всякий шедевр в чем бы и где бы он себя ни проявил. В этот период ИНТЕНСИВНОГО ДЕЙСТВИЯ ИНДЕКСА 1923 г., где ПРЕОБЛАДАЕТ ХАРАКТЕРНАЯ для ЛАКЕЯ и ПАЛАЧА НЕПРИГЛЯДНАЯ ФИГУРА ДЕМЬЯНА БЕДНОГО, музей есть для «палача, людоеда и идиота» лишь выставка экспонатов с целью надругательства над шедеврами всех времен и народов. В значительной степени дело остается на этой ступени и по сей день. Любопытно, что Демьян Бедный всегда действовал заодно с Максимом Горьким, и оба очень сочувствовали идее ИНДЕКСА. Если же Максим Горький иногда и делал вид, что ничего не знает об «Индексе» — то это было только лицемерием, составлявшим преобладающую черту этого любопытного человека, котрого следовало бы назвать ХАНЖЕЙ РЕВОЛЮЦИИ или ТАРТЮФОМ РЕВОЛЮЦИИ.

Несмотря на жесточайшие гонения на подлинных творцов, шедевры продолжали писаться, но печатались очень редко и если печатались, то по недоразумению, по причине дикого тупоумия и слепоты «палачей, лакеев и людоедов октября», принявших, напр., «Двенадцать» Блока или «Похождение Хулио Хуренито» Ильи Эренбурга (человека, несомненно, гораздо более талантливого и острого, чем «академический» скучный Горький) — за что-то вроде агиток в пользу «Октября». Но, конечно, ни «Двенадцать» Блока, ни «Скифы» не были ни в какой мере агитационной литературой или поэзией. Блок вообще не любил «светлых личностей» и посветил одну из лучших своих статей (хотя вообще писать прозы он не любил) уничтожению Белинского и оправданию его антипода — действительно в высшей степени талантливого и культурного Аполлона Григорьева, блестящие писания которого остались по отношению к русской интеллигенции гласом вопиющего в пустыне. Она и была, эта радикальная интеллигенция самой настоящей бесплодной пустыней.

Самым скандальным для литературы и поэзии октябрьского периода было то, что лучшие произведения, посвященные художественному изображению революции, были написаны людьми, родившимися вне октября и получившими свою школу и формировку тоже вне октября. Сюда относятся Блок, Есенин, Маяковский, Клюев, Максим Горький, Илья Эренбург и, в известном смысле, Борис Пастернак. Говорим в известном смысле — потому что, как мы дальше увидим, этот мастер, по своей культуре и по своим духовным предположениям и навыкам должен быть отнесен к очень немногим мастерам, сохранившимся от эпохи русского ренессанса.

В сущности говоря, к ним надо было бы отнести как Маяковского, так и Есенина. Маяковского следует отнести к футуристическому крылу дооктябрьского ренессанса, так же как Блока следует отнести к поэтам своеобразного неоромантизма с символизмом. Есенин — это возрожденный Кольцов нового времени, может быть, несколько более талантливый и утонченный и, конечно, несколько более «порченый». Максим Горький типичный романтик революции, но как мы уже говорили, совершенно испорченный умничаньем, книжностью, педагогикой. Илья Эренбург, по возрасту относящийся к поколению Пастернака, должен был быть тоже отнесен к писателям ренессанса. Во всяком случае, лучшая его вещь — «Похожде-

ния Хулио Хуренито» читается вне какого бы то ни было классового подхода, как вещь в высшей степени острая, если угодно, «рокфорная», которую с восторгом поместили бы в любой буржуазный журнал изысканного, артистического типа, но которую никак не понять сотрудникам «Кузницы», «Октября» и вообще всего того, что связано с так называемым «Пролеткультом» и что можно считать затеей насквозь мертворожденной и провалившейся еще до ее рождения, до попыток ее реализации.

В самом деле, прибегнем к помощи психоанализа в деле критического рассмотрения литературно-поэтических установок людей «Октября». Как мы уже видели — это либо исполнители смертных приговоров — палачи в буквальным или переносном смысле слова, либо это прислужники, употребляя любимое выражение Достоевского и Тютчева — «лакеи», возглавляемые фигурой Демьяна Бедного. Применяя к ним метод Альфреда Адлера, придется признать за ним типичное чувство ничтожества.

Как показал Адлер, люди с чувством ничтожества компенсируют это ничтожество специфическим усилением непримерной претенциозности, которая рано или поздно приводит к деяниям художника Черткова в конце первой части «Портрета» Гоголя, т. е. к истребительной палаческой акции в отношении всего того, что носит на себе печать подлинной талантливости, что содержит в себе «Искру Божию». Отсюда лозунг — сбросить Пушкина с корабля современности. Пушкин здесь — лишь символ. Речь идет о расправе со всем тем, соседство с чем вызывает у бездарности «Пролеткульта» обидное чувство ничтожества.

Глава третья.

ПРЕДЧУВСТВИЕ ВТОРОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ. ПАСТЕРНАК.

Однако на отрицательных эмоциях держаться долго невозможно. Прошли года, появились новые поколения, которым это чувство ничтожества уже ничего не говорило и которые смотрели на классиков как на объект любования и сочувственного подражания. Эти поколения смутно помнили или же совсем не помнили о варварской акции и о вандализме поколений октября. К тому же эти поколения так или иначе были истреблены, и целые огромные генерации палачей оказались тоже в свою очередь казненными со всеми рессантиментами и чувством ничтожества, требующего в палачестве компенсации.

Однако опустошения, произведенные деятелями «Кузницы», «Октября», «Пролеткульта», были неимоверны; зияющие раны, нанесенные палачами культуры, было очень трудно залечить. Даже и залеченные, они приводили все же к ужасающим деформациям, искалечениям и членовредительному уродству. К тому же попытки по настоящему создавать «шедевры» встречали немедленное противодействие тех или иных сортов «напастовцев» и литературно-критических сексотов. Понадобились долгие годы для того, чтобы сначала мог появиться, в виде слабого предутреннего ветерка, роман Дудинцева «Не хлебом единым» — дерзновенная цитата из Евангелия — и, наконец, в виде уже явной зари, могущей быть предвестником восхода настоящего солнца литературной культуры, появился роман Пастернака «Доктор Живаго» — нечто абсолютно невыносимое для блюстителей октября и как некоторое «мементо мори» — вестник о смерти для них, т. е. вестник совсем не физической смерти, а оттеснения непризванных и бездарных писак на те позиции, где им надлежит быть, т. е. на позиции, ничего общего с деятелями искусства или литературы не имеющими.

В русской литературе не было ничего, что могло бы напоминать чрезвычайно характерный как для германской культуры, так и для ее величайшего представителя «Гете» — роман «Вильгельм Мейстер». В этом романе самым замечательным является период странствования Вильгельма Мейстера, который можно вообще воспринимать символически. Человек — странник на земле. И призван учиться до гробовой доски. Только отпетые бездарности считают себя завершенными и не нуждающимися ни в какой науке совершенствования. Мучительное чувство непрерывного роста очень характерно для выдающихся натур и особенно для тех, у которых свободная личность составляет основной духовный фон. Свободная личность — есть личность ищущая до самой смерти. Кроме того, одаренная личность с признаками гениальности есть личность многосторонняя — в пределе стремящаяся обнять всю вселенную и расшириться до «духовного неба» с Обитающим на нем.

Октябрьская революция, отвесно оборвав культуру, долгое время не могла даже усвоить себе общедоступной мысли о полезности «спецов». Ее жалким представителям приходилось целыми годами разжевывать и растолковывать ту простую мысль, что, напр., тот, кто не умеет вывести математическую формулу, не сумеет и воспользоваться ею нужным для практики образом. И вообще, служба в качестве спецов была долгое время смертельно опасным делом и неимоверное количество инженеров и профессоров увеличило собой многомиллионные гекатомбы жертв октябрьской чеки. Когда, наконец, чуть ли не к третьему юбилею десятилетия со времени октября, мысль о пользе спецов была, наконец, усвоена и частично освоена, когда появились в нужном количестве и свои собственные «спецы» и стали, хотя в очень редких случаях, возникать люди с универсальными интересами. Это уже было нечто абсолютно недопустимое с точки зрения октября, ибо означало рост духовно личного и свобдного начала. Спец мог быть терпим. Универсальная свободная личность с неопределенным горизонтом интересов была абсолютно нетерпима и подлежала немедленному срезу. Правда, в России и в СССР появилась в свое время личность, сочетавшая гениального спеца и гениального энциклопедиста.

Это был отец Павел Флоренский. Его приходилось некоторое время щадить за его техническую полезность, но все время обезвреживая его как гениального энциклопедиста и философа — метафизика-богослова. Когда же

наконец, мавр сделал свое дело, мавр вынужден был уйти, вернее его ушли. При всем том жажда — «Фаустовская жажда» бесконечной широты жизни никак не унималась. Фаустовские головы срезались одна за другой, их донимали не мытьем, так катаньем, а они все же появлялись.

Ибо, как говорит Св. Иоанн Златоуст, «жизнь жительствует», а еще раньше Иоанна Златоуста Платон в своем «Федоне» провозгласил онтологическую аксиому о неумирающей жизни и бессмертной душе. Люди октября, несомненно, мыслили себя как «железный орден смерти», по удачному выражению С. С. Ольденбурга. Все духовно живое встречало в них смертельного врага, со всяким подлинным проявлением жизни этот орден боролся, дыша истребительной войной. И все же, наконец, устали палачи, а не жизнь. И едва лишь первые признаки палаческой усталости обозначились в должной степени, как на литературном горизонте вспыхнуло пламя такой необыкновенной вещи, как роман Бориса Леонидовича Пастернака — «Доктор Живаго».

Само заглавие этого романа есть вызов, брошенный «имущему державу смерти» — сиречь диаволу. Роман этот многогранен. В нем содержится и поэма странствующей и питающейся от странствования души — это русский Вильгельм Мейстер. Есть в нем и элементы русского Фауста — бесконечная жажда широты жизни и неопределенный вечный рост интересов. Есть в нем пафос научного познания, но есть также артистическая жажда шедевра, проявляющаяся в лепке стихов. Есть также и трепет живой религиозно-философской мысли, истоком в себе имеющей тайники церковной культуры. Словом, все то, что «железный орден смерти» пытался в течение многих десятков лет придавить, исказить, унизить, изуродовать, исторгнуть, раздавить, убить — все это в бурном жизненном порыве вырвалось наружу и пробилось сквозь безобразные пласты мертвого партийно-марксистского железобетона . Вещь хорошо известная: скромная слабая травка, нежные корешки, едва вышедшие из семени древесных початков, способны взорвать и сломать самые крепкие скалы.

Шепнуть о том, пред чем язык немеет
Усилить бой бестрепетных сердец,
Вот чем певец лишь избранный владеет
Вот в чем его и признак, и венец.

ДОКТОР ЖИВАГО.

Сделан роман «Доктор Живаго» очень хорошо. В этом смысле он мог бы напомнить романы Гончарова: ладно скроен и крепко сшит. Морфология «Доктора Живаго» вытекает из его «содержания» и идеологического костяка и обратно. А это признак шедевра, мейстерштюка этого рода. Есть в нем и настоящая, сократо-платоническая диалектика: ЖИВОЙ ЛИЧНОСТИ ДОКТОРА ЖИВАГО ПРОТИВОСТОИТ ПРЕЗРЕННО БЕЗДАРНЫЙ ВЗДОР ДИАМАТА. Причем, Доктор Живаго (то есть понимаемый как душа романа и как сам его центральный герой) отлично понимает «светлых личностей», они же стоят перед ним с глубочайшим видом, как осел перед золотым слитком: и несъедобно, и тяжело, и неудобоваримо. Б. Л. Пастернаку одинаково хорошо удалась и человеческая личность в ее вечной форме, и смрадное приторное ядовитое пойло и в неудобосказуемой посудине, которую ему протягивают «грязные руки»: выпей и умри. Трагедия Сократа в удвоенном виде, ибо такой мерзости как тоталитаризм XX в., в частности, коммунизм, еще миру и человеку не являлось, да и вряд ли когда-нибудь явится. По поводу этого подлинно диалектического противостояния безобразной трупной мерзости и красоты живой жизни можно сказать словами одного из персонажей романа, и эти слова — основа его внутренней и внешней структуры:

«Есть некоторый коммунистический стиль. Мало кто подходит под эту мерку. Но никто так явно не нарушает этой манеры жить и думать, как вы, Юрий Андреевич... Вы насмешка над этим миром, его оскорбление».

Конечно, слово «стиль» — не подходит к «светлым личностям». «Стиль означает человека, «светлые же личности» лишены человеческой личности, малейших человеческих черт. Однако, все же с оговорками, понятие «коммунистического стиля» может быть принято. Так вот, лишь во второй раз после «Бесов» Достоевского в мировой литературе удалось с непостижимым совершенством передать это омерзительное «нечто», вселяющееся в свиноподобное человеческое стадо, в толпу — обязательно в толпу, и чтобы имя как толпе, так и тому «нечто» — было «легион». Это «не я» и «не ты», и «не он», и «не они» — но «нечто», «оно» («Das man» Мартина Гейдеггера).

Из некоторых щелей Дантова «Ада», из «бездны преисподней», из «шеола», вышло это оно и от него надо

бежать, покуда оно не испортит все окружающее. История этого бегства и есть динамика романа Б. Л. Пастернака.

Неименуемому «оно» противостоит ВЕЧНО ЖЕНСТВЕННОЕ. В этом смысле можно сказать, что роман «Доктор Живаго» есть близкая к гениальности АПОЛОГИЯ ВЕЧНО ЖЕНСТВЕННОГО. Собственно, две силы противостоят в романе смраду «змия»: БОГ и ЖЕНА ОБЛАЧЕННАЯ В СОЛНЦЕ. Временами ее нельзя ни отделить, ни отличить от Церкви.

«Какая кротость, какое равенство Бога и жизни, Бога и личности, Бога и женщины» (стр. 481).

Роман «Доктор Живаго» состоит из нескольких слоев. Первый и основной слой есть собственно биография основного героя и его странствования из Москвы в Сибирь и обратно, странствования, несомненно, символизирующего «жизнь человека». Второй слой относится к совершенно революционно-коммунистической экзистенции, отравившей мир и сделавшей непригодной к питью его воды. Как в Апокалипсисе, воды жизни и мира стали горьки и кровавы: «И воздух наполнился саранчой жалящей как скорпионы» (Апок. 8, 8-9, 10, 11. 9, 1-4). Третий слой — философия жизни и религии самого доктора. Четвертый слой — его научная профессиональная деятельность и, наконец, пятый и шестой слои — его любовь и поэзия.

По причине очень большого мастерства и безупречной техники, непринужденности, хотя и важности рассказа все эти шесть слоев сплетаются и расплетаются очень легко, не мешают друг другу и составляют искусно сделанную партитуру, где каждый инструмент играет в нужном месте и свойственным ему образом. В самом романе вообще очень много музыкальности — особенно там, где переданы пейзажи, явления природы, любовь, религиозная жизнь.

Первый том романа есть как бы прелюдия к готовящейся катастрофе, апокалиптическая острота которой переживается еще до ее пришествия. Она очень хорошо подготовлена и наступает, хотя как некая великая беда, сваливающаяся неизвестно откуда, но такая беда, которая не могла не наступить. Впрочем, здесь автору удалась антиномия. Выходит так, что в провиденциальный замысел вливается горечь и кровяной запах революции, но в то же время лица, которые несут ее с собой, совсем не автоматы, но ответственные, хотя и трагические, персонажи. Второй том романа как бы вделан в грандиозные

рамки азиатской России — Сибири. Герой независимо от себя, в качестве врача, как он и был, оказывается привлеченным к делу красных партизан, воюющих с Колчаком. Показана трагедия человеческой личности, размолотой между белым и красным жерновом и все же оставшейся живой и неприкосновенной. Как дикие призраки, как чудовища, словно вышедшие из повестей Гоголя, бродят и терзают друг друга потерявшие человеческий образ и впадшие в параксизм человеконенавистничества, человеческой тени. Жизнь неуклонно превращается в ад, вернее в чистилище. Ибо все же в каких-то недоведомых глубинах «источник истины течет, не заглушен». Автор незаметным образом и как бы едва слышным шепотом дает понять, что напрасны были попытки бежать от всепостигающих рук Божественного Провидения: «Страшно впасть в руки Бога живого» — Иовлевым воплем и с кровью сердца исторгается эта музыка из сердечных глубин и главного героя, и его окружения. Нет меча Божьего, проходящего между людьми, партиями, группировками. Вопреки неправедному суду человеческому, Бог, как всегда, Своим мечом проходит по людям, а не между людей.

Путь пройден. Близится великое «нечто», которое извне люди именуют смертью, но которое для того самого, над кем оно сбывается, есть нечто высоко торжественное, непонятное, невыговариваемое. Автору, который является учеником так же и Пушкина, удалось овеять конец героя пушкинской зарей, прощальной зарей «последней любви»:

И может быть на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Бог подносит к устам близящегося к своему земному концу доктора Живаго чашу с этим ароматным и сладостным питьем — и теперь он может умереть. И он умирает.

Весь роман, хотя и заканчивается грустным и задумчивым эпилогом, тем не менее полон и скрытых, и открытых гармоний. Автор может сказать о том, что он пишет:

На землю сносят эти звуки
Не бурю страстную, не вызовы к борьбе,
Но исцеление от муки.

Роман не только обладает секретом исцелять им же нанесенные раны, но так же поселять в душе ту финальную тишину и гармонию, которая является верным залогом глубины и серьезности замысла.

Ближе к весне доктор записал:

«Мне кажется, Тоня в положении. Я ей об этом сказал. Она не разделяет моего предположения, а я в этом уверен. Меня до появления более бесспорных признаков не могут обмануть предшествующие, менее уловимые.

Лицо женщины меняется. Нельзя сказать, чтобы она подурнела. Но ее внешность, раньше всецело находившаяся под ее наблюдением, уходит из под ее контроля. Ею распоряжается будущее, которое выйдет из нее и уже больше не есть она сама. Этот выход облика женщины из под ее надзора носит вид физической растерянности, в которой тускнеет ее лицо, грубеет кожа и начинают по другому, не так как ей хочется, блестеть глаза, точно она всем этим не управилась и запустила.

Мы с Тоней никогда не отдалялись друг от друга. Но этот трудовой год нас сблизил еще теснее. Я наблюдал, как расторопна, сильна и неутомима Тоня, как сообразительна в подборе работ, чтобы при их смене терялось как можно меньше времени.

Мне всегда казалось, что каждое зачатие непорочно, что в этом догмате, касающейся Богоматери, выражена общая идея материнства.

На всякой рождающей лежит тот же отблеск одиночества, оставленности, предоставленности себе самой. Мужчина до такой степени не у дел сейчас, в это существеннейшее из мгновений, что точно его и в заводе не было и все как с неба свалилось.

Женщина сама производит на свет свое потомство, сама забирается с ним на второй план существования, где тише и куда без страха можно поставить люльку. Она сама в молчаливом смирении вскармливает и выращивает его.

Богоматерь просят: «Молися Сыну и Богу Твоему». Ей вкладывают в уста отрывки из псалма. «И возрадовался дух мой о Бозе Спасе Моем. Яко воззре на смирение рабы своея, се бо отныне ублажат Меня вси роды».

Это она говорит о своем Младенце, Он возвеличит Ее («Яко сотвори Мне величие сильный»), Он — Ее слава. Так может сказать каждая женщина. Ее Бог в ребенке. Матерям великих людей должно было знакомо это ощущение. Но все решительно матери — матери великих людей, и не их вина, что жизнь потом обманывает их». (стр. 330. Милан, 1958).

А вот, как Пастернаку удается в линиях типично русской высокой элитности синтезировать тему Пушкина в Евгении Онегине с темой Гете в «Фаусте».

«Без конца перечитываем «Евгения Онегина» и поэмы. Вчера был Анфим, навез подарков. Лакомимся, освещаемся. Бесконечные разговоры об искусстве.

Давнишняя мысль моя, что искусство не название разряда или образ, обнимающий необозримое множество понятий и разветвляющихся явлений, но наоборот, нечто узкое и сосредоточенное, обозначение начала входящего в состав художественного произведения, название примененной в нем силы или разработанной истины. И мне искусство никогда не казалось предметом или стороной формы, но скорее таинственной и скрытой частью содержания. Мне это ясно как день, я это чувствую всеми своими фибрами, но как это выразиться, сформулировать эти вещи?

Произведения говорят многим: темами, положениями, сюжетами, героями. НО БОЛЬШЕ ВСЕГО ГОВОРЯТ ОНИ ПРИСУТСТВИЕМ СОДЕРЖАЩЕГОСЯ В НИХ ИСКУССТВА. Присутствие искусства на страницах «Преступления и Наказания» потрясает больше, чем преступление Раскольникова (стр. 330).

Продолжающиеся по вечерам разговоры о Пушкине, разбирали лицейские стихотворения первого тома. Как много зависело от выбора стихотворного размера...

В стихах с длинными строчками пределом юношеского честолюбия был Арзамас, желание не отстать от старших, пустить дядюшке пыль в глаза мифологизмами, напыщенностью, выдуманной испорченностью и эпикурейством, преждевременным, притворным здравомыслием.

Но едва с подражанием Оссиану или Парни или «Воспоминаний в Царском Селе», молодой человек нападал на короткие строки «Городка» или «Послания к сестре» или позднейшего кишиневского «К моей чернильнице», или на ритмы «Послание к Юдину», в подростке пробуждался весь будущий Пушкин.

В стихотворение, точно через окно в комнату, врывались с улицы свет и воздух, шум жизни, вещи, сущности. Предметы внешнего мира, предметы обихода, имена существительные, теснясь и наседая, завладевали строчками, вытесняя вон менее определенные части речи. Предметы, предметы, предметы рифмованной колонною выстраивались по краям стихотворения.

Точно это, знаменитый впоследствии Пушкинский четырехстопник явился какой-то измерительной единицей русской жизни, ее линейной мерой, точно он был мер-

кой, снятой со всего русского существования, подобно тому, как обрисовывают форму ноги для сапожной выкройки или называют номер перчатки для приискания ее по руке, впору.

Так позднее ритм говорящей России, распевы ее разговорной речи были выражены в величинах длительности некрасовских трехдольников и некрасовской дактилической рифмой.

«Как хотелось бы наряду со службой, сельским трудом или врачебной практикой вынашивать что-нибудь остающееся, капитальное, писать какую-нибудь научную работу или что-нибудь художественное.

КАЖДЫЙ РОДИТСЯ ФАУСТОМ, ЧТОБЫ ВСЕ ОБНЯТЬ, ВСЕ ИСПЫТАТЬ, ВСЕ ВЫРАЗИТЬ. О том, чтобы Фаусту быть ученым, позаботились ошибки предшественников и современников. Шаг вперед в науке делается по закону отталкивания, с опровержения царящих заблуждений или ложных теорий.

О том, чтобы Фаусту быть художником, позаботились заразительные примеры учителей. Шаг вперед в искусстве делается по закону притяжения, с подражания, следования и поклонения любимым предметам».

...Пастернак, словно следуя в своем романе герою «Рассказа неизвестного человека» Чехова», весь устремлен к «раздражающей жажде обыкновенной обывательской жизни», но, конечно, преображенной лучом творчества.

«Сказочно только рядовое, когда его коснется рука гения. Лучший урок в этом отношении Пушкин. Какое славословие честному труду, долгу, обычаям повседневности... Теперь у нас стало звучать укорительно — мещанин, обыватель. Этот упрек предупрежден строками из «Родословной»:

«Я, мещанин, я, мещанин...»

И из «Путешествия Онегина»:

«Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желания — покой,
Да щей горшок, да сан большой».

Из всего русского я теперь больше всего люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую неоза-

боченность на счет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение. Во всем этом хорошо разбирались и они, но куда им было до таких нескромностей. — Не до того и не по чину... Гоголь, Толстой, Достоевский готовились к смерти, беспокоились, искали смысла, подводили итоги, а эти до конца были отвлечены текущими частностями артистического призвания и за их чередованием незаметно прожили жизнь, как такую же личную, никого не касающуюся частность и теперь эта частность оказывается общим делом и, подобно снятым с дерева дозревающим яблокам, доходит в преемственности, наливаясь все больше сладостью и смыслом» (стр. 334).

Но о сказке, в которую превратилась обычная жизнь, когда ее коснулась рука гения, теперь можно только мечтать и говорить, сидя в аду революционного апокалипсиса. Совершенно случайно его не расстреляли, приняв по ошибке за другого.

— «Простите, товарищ. Вас приняли за другого. Мои часовые напутали. Вы свободны. Где трудовая книжка товарища? Ага, вот ваши документы. Извините за нескромность, мимоходом позволю себе заглянуть... Живаго... Живаго... Доктор Живаго... что-то московское... пойдемте, знаете, все же на минутку ко мне. Это секретариат, а мой вагон рядом. Пожалуйста, я вас долго не задержу: — Живаго, Живаго, продолжал повторять Стрельников у себя в вагоне, куда они перешли. — Что-то купеческое или дворянское. Ну, да — доктор из Москвы, Зарыкино. Странно! Из Москвы и вдруг в такой медвежий угол. Именно с этой целью. В поисках тишины, в глушь, в неизвестность. — Скажите, какая поэзия! Зарыкино? Здешние места мне знакомы. Бывшие Крюгеровские заводы. Часом не родственники? Наследники?

— К чему этот насмешливый тон? При чем тут наследники? Хотя жена действительно...

— Ага, вот видите. По белым стосковались? Разочарую. Опоздали. Округ очищен.

— Вы продолжаете издеваться?

— И затем, доктор, военный. А время военное. Это уже прямо по моей части. Дезертир. Зеленые тоже уединяются в лесах. Ищут тишины. Основания?

— Дважды ранен и освобожден вчистую по негодности.

— Сейчас вы представите записку Наркомпроса или Наркомздрава, рекомендующую вас, как «вполне совет-

ского человека», как «сочувствующего» и удостоверяющую «вашу лояльность». СЕЙЧАС СТРАШНЫЙ СУД НА ЗЕМЛЕ, милостивый государь, СУЩЕСТВА ИЗ АПОКАЛИПСИСА С МЕЧАМИ И КРЫЛАТЫЕ ЗМЕИ, а не вполне сочувствующие и лояльные доктора. Впрочем, я сказал вам, что вы свободны и не изменю своему слову, но только на этот раз. Я предчувствую, что мы еще встретимся и тогда разговор будет другой, берегитесь».

Угроза и вызов не смутили Юрия Андреевича. Он сказал:

— Я не знаю все, что вы обо мне думаете. Со своей стороны вы совершенно правы. Но спор, в который вы хотите втянуть меня, я мысленно веду всю жизнь с воображаемым обвинителем и, надо думать, имел время придти к какому-то заключению. В двух словах этого не скажешь. Позвольте мне удалиться без объяснений, если я действительно свободен, а если нет — распоряжайтесь мною. Оправдываться мне перед вами не в чем» (стр. 294).

Встреча действительно произошла, но не совсем такая, какою ее воображал и Стрельников и Живаго. Для большевиков Стрельников оказался слишком интеллигентным, тонким и талантливым. Он слишком много знал и понимал. К тому же он был очень честен. А таких последние не любят. Они предпочтут предателя, дурака, профанатора идеи, словом все, что угодно, но только не тонкого элитного человека с красивыми чертами лица, пусть даже и пролетарского происхождения. Стрельников был вынужден застрелиться.

Коммунистический большевизм ведь есть «Страшная Месть» Хама всему тому, чему можно предъявить обвинения в той или иной степени элитности. Чувство ничтожества, сидящее в глубине подсознания у победившей мрази, требует компенсации, и пощады не найдет никто, даже если это породистый жеребец или бык. Вещь хорошо известная: в первую половину революции, когда она была тем, что она есть на деле и не маскировала своих подлинных намерений, как впоследствии, было сознательно истреблено неимоверное количество племенного скота только за то, что он породистый:

Но сад загадить надо,
Затем, что он цветочный.

Все в ту же черную, кровавую дыру чеки полетело неимоверное количество писателей, ученых, поэтов — извест-

ных и неизвестных, просто расстреляных или погибших от искусственного голода и искусственных лишений, покончивших с собой... Имена их слишком хорошо известны — до Маяковского, Есенина, Цветаевой, Гумилева и т. п., т. д. и т. д. А одно имя Флоренского чего стоит. Но теперь мы подходим к тоскливому, как русские просторы и русская народная песня, эпилогу этого удивительного романа. Его музыкальный автор нашел в себе силы большого художника совместить великую печаль и великую надежду.

«Прошло пять или десять лет, и однажды тихим летним вечером сидели они опять, Гордон и Дудоров, где-то высоко у открытого окна над необозримою вечернею Москвою. Они перелистывали составленную Евграфом тетрадь Юрьевых писаний, не раз ими читанную, половину которой они знали наизусть. Читавшие перекидывались замечаниями и предавались размышлениям. К средине чтения стемнело, им стало трудно разбирать печать, пришлось зажечь лампу.

Москва внизу и вдали, родной город автора и половина того, что с ним случилось, Москва казалась им не местом этих происшествий, но главной героиней длинной повести, к концу которой они и подошли с тетрадью в руках в этот вечер.

Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но все равно предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание.

Состарившимся друзьям у окна казалось, ЧТО ЭТА СВОБОДА ДУШИ ПРИШЛА, что именно в этот вечер будущее расположилось ощутимо внизу на улицах, что и они вступили в это будущее и отныне в нем находятся. Счастливое умиленное спокойствие за этот святой город и за всю землю, за доживших до этого вечера участников этой истории и их детей проникло их и охватывало неслышною музыкой счастья, разливавшейся далеко кругом. И книжка в руках как бы знала все это, и давала чувствам поддержку и подтверждение» (стр.599).

Этот скромный, но столь глубоко и проникновенно звучащий эпилог до конца расшифровывает смысл, который автор романа придавал своему творению. Это не простой роман, хотя бы очень значительный, как по количеству и качеству действующих лиц, так и по тем событи-

ям, которые в нем описаны. Нисколько не превознося сь, без ложной гордыни, без претензий, Б. Л. Пастернак чувствовал, что его произведение есть в самом лучшем и правдивейшем значении этого слова эпопея русской национальной души.

Эта душа на этот раз выразила себя не в простонародном, в стилизованном обличии, как это было во времена кающегося дворянства. Каяться здесь было уже некому и не в чем. Некому — ввиду полного истребления дворянства, за которым все-таки есть кое-какие заслуги и в русской культуре, и в отставании народных интересов. Каяться было не в чем, ибо грехи, даже самые тяжкие, как будто были в своей значительной доли искуплены такими нечеловеческими страданиями и таким количеством пролитой невинной крови, что искупление, все же можно надеяться, свершилось, хотя это и тайна Божия.

В виде героя русской национальной эпопеи тут взят человек русской элиты, которая по-настоящему ныне может считаться получившей крещение кровью, огнем и невероятным унижением.

Часть шестая

Художественный стиль русских философов и ученых.

Глава 1-ая: Художественный стиль русских философов и ученых.

Глава 2-ая: Вл. Соловьев.

Глава 3-ья: А. И. Гиляров.

Глава 4-ая: Отец Павел Флоренский.

Глава первая.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ РУССКИХ ФИЛОСОФОВ И УЧЕНЫХ.

Тема эта совершенно новая. В молчаливом согласии установилось почему-то мнение о полной автономии науки и философии от вопросов красоты, стиля и вкуса. Но такая точка зрения не может быть признана правильной, во всяком случае, она совершенно неправильная по отношению к очень значительной категории мыслителей и ученых.

Мы употребляем здесь слово «значительный» не в количественном, но в качественном отношении. Вполне гениальные творцы, открыватели новых миров, мощные мыслители, которых, конечно, очень немного, обладали своим стилем изложения и, значит, своим художественным стилем в силу того непреложного правила, что если «стиль — это человек», то и обратно: человек — это стиль», а гений есть в сугубой степени человеческая личность par excellence, а значит, несомненно, и обладатель особого стиля. Здесь, кстати, следует вспомнить, что некоторые из великих художников были в то же время и великими учеными, достаточно хотя бы вспомнить Гете. Кроме того, великий дар, подлинная гениальность есть совсем не «узость специалиста». Подлинная гениальность, означающая прежде всего небывалое раскрытие горизонтов, — всегда универсальна, но ars longa, vita brevis (искусство длинно — жизнь коротка) и экономия времени — роковой вопрос для творчества — требует сосредоточения в какой-нибудь одной области. Но при особо благоприятных условиях все же эта универсальность гениальности себя проявляет, и тогда налицо такие гиганты как Платон, Аристотель, Лейбниц, отец Павел Флоренский и др.

Великое творчество предполагает такую же великую силу его проявления. Тот, кто обладает подлинным даром,

если только его не убьют физически, всегда найдет адекватный стиль для выражения своих мыслей и сделанных им открытий. Подлинный гений отличается всегда непреодолимым темпераментом, напором. Он — стихиен.

Указывают иногда на Канта, на его удивительно тягучий, серый и скучно-педантский стиль, на почти полное отсутствие у него не то что литературного таланта, но даже простой способности удовлетворительно выражать свои мысли. Переводивший его блестяще одаренный, как поэт и писатель, Владимир Соловьев замечал на полях своих переводов: «скверно писал старая немчура». Мы вполне понимаем раздражение Вл. Соловьева, но думаем, что Кант не всегда его заслуживает. Кант мутно выражался и заменял подлинную отчетливость скучным педантизмом там, где он мутно и непоследовательно мыслил, недостатки, которых у Канта очень много и именно в области мысли, несмотря на его гениальность.

Там же, где мысль его отчетлива и действительно последовательна, не говоря уже о глубине и новизне — там и стиль его приобретает величавость, вескость и своеобразную художественность. Достаточно вспомнить здесь «Критику практического разума», особенно ее последние страницы. То же самое придется сказать и о Гегеле, которого упрекают в плохом стиле. Но такие философы как Гераклит, Платон, Плотин, Абеляр, Кеплер, Шеллинг, Бергсон; из русских — А. Гиляров, Лосев и особенно Флоренский, не говоря уже о столь известных как кн. С. Н. Трубецкой и Вл. Соловьев — или как прославленный за свой стиль Лопатин, должны быть отнесены к числу просто великих писателей. Среди философов есть один, который вообще заменил научно-мыслительность, убедительность гениальным художественным даром — и через это «удался» в философии. Это всем известный Артур Шопенгауэр.

Остается удивляться, почему тема эта не была до сих пор поставлена. Ведь и в чисто теоретическом смысле проблема стиля научно-миросозерцательного гениев — интересная и очень важная тема, несомненно, у великих ученых.

Стиль может быть даже корявым, «трудным», может быть неправильным, мысль может кишеть ошибками и непоследовательностями, и вот все же громадный дар налицо. Его только надо рассмотреть.

Стиль — явление настолько важное, что, как мы видели, он неоднократно определял собою так называемое

содержание и развитие его. Ведь стиль — это форма. А форма, как это дознано от Платона и Аристотеля по наше время, есть основное свойство, даже содержание духа. Форма онтологична, и не «материя» ее определяет, но она определяет собою материю, которая без формы — ничто. Надо только уметь взять понятие научно-философского стиля или научно-философской формы во всей онтологической бытийственной глубине этого понятия, как «мыслеобраза». В огромном большинстве случаев, полетом мысли великих ученых и мыслителей руководит то, что Альберт Ланге назвал «Поэзией понятий». Надо только достаточно расширить и углубить как понятие поэзии, так и смысл термина понятие».

Поэзия, как видно из греческого состава самого термина, есть прежде всего ТВОРЧЕСТВО КАК ТАКОВОЕ. Подлинное творчество, в каком-то смысле слова, богоподобно, оно, если только речь идет о подлиннй гениальности, есть «творчество из ничего», творчество того, о существовании чего никто никогда не догадывался, или если и догадывался, то по той причине, что задатки творческой гениальности содержатся, можно сказать, в любой не слишком отупевшей и искаженной человеческой душе вместе с образом Божиим, который и есть единственный подлинный залог гениальности и гениального творчества. Поэтому подлинное безбожие всегда связано с ненавистью к подлинному творчеству. В сущности говоря, главное содержание «Бесов» Достоевского, есть БОРЬБА С ТВОРЧЕСТВОМ.

Конечно, эта борьба не обязательно есть физическое или моральное истребление гения, что называется в лоб, хотя и этого сколько угодно в истории человечества, где:

Все поругано веками преступлений
И незапятнанным ничто не сбереглось.

Задушить подлинное творчество можно сознательно засевом пшеничного поля плевелами, как это делает враг рода человеческого, а также те, которые всячески этому врагу содействуют. Всяческое лелеяние и холение плевел с целью удушения пшеницы — вещь хорошо известная, а в наше время это самый распространенный прием для того, чтобы не давать хода подлинным дарованиям, которых боятся как огня или, вернее, как черт креста. Ибо действительно дарование есть крест, а их враги — черти, хотя иногда и очень складные, податливые, округленные

с колоссальным лисьим хвостом, покрывающим как мантией все туловище и сквозь пышный мех которого едва поблескивают злой завистью глазенки и едва проступает оскал волчьих зубов. Но дело налицо: с удивительным чутьем выбирают эти властители дум все то, что своей талантливостью и оригинальностью может смутить сон обывателя для того, чтобы этот сон продолжался в его безмятежности и крепости как можно дольше, и если только это возможно, перешел от сна временного в сон вечный. Ведь таков, в сущности говоря, тайный замысел всех тех систем, где консервация (имеем в виду совсем не политическую и социальную консервацию) играет первенствующую роль, всячески препятствуя идеи творчества, а тем более, идее творения из ничего.

Хорошо сказал уже упомянутый Шопенгауэр: «многим философы неприятны, как ночные гуляки, смущающие мирный сон обывателей». Но ведь все дело в том, чтобы этого сна вообще не было, ибо сон есть необходимое зло, борьба организма с продуктами автоинтоксикации и собственного распада. Отец Павел Флоренский удивительно точно подметил процесс возникновения позитивистического, а значит, и материалистического и атеистического миросозерцания, как отравление культуры продуктами собственного распада.

В результате то, что можно назвать духовно сонным настроением, появление напр. систем, где философия рассматривается «как мышление о мире согласно принципу наименьшей траты психической энергии», а если так, то идеальной философией будет та, которая совсем не содержит в себе психической энергии и, значит, совершенно не мыслит. Огюст Конт даже придумал систему духовной гигиены: не читать и не мыслить. Одно только здесь удивительно: как придерживающиеся этой, несомненно полезной для четвероногого состояния, гигиены субъекты попадали в число мыслящих и прогрессивных. Это, целая большая тема и проблема так называемой «переоценки ценностей», но в смысле совершенно обратном по отношению к позитивистам, материалистам и атеистами.

Глава вторая.

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ.

Теперь мы переходим к проблеме художественного стиля в произведениях русских философов и богословов.

Тема может начаться с произведений Вл. Соловьева. Она нами была затронута уже в части, посвященной религиозно-философской тематике в произведениях русской поэзии. Надо заметить, что и в философской прозе Вл. Соловьев так же силен, как и в поэзии. Есть у него недостаток — если только это можно считать недостатком — некоторая сухость, вернее, «подсушенность». Впрочем, этот «недостаток» можно отнести за счет особенностей изложения Вл. Соловьева, который отличается всегдашней язвительностью и колкостью. Вряд ли это можно считать недостатком, хотя многим подобного рода прием и неприятен. Возможно, что об этих лицах сказал Крылов:

Они с умом людей боятся
И терпят при себе охотней дураков.

Принято считать, что «о вкусах не спорят: (non est disputandum coobrus ne se discutent pas). Автор этих строк уверен, что пословица эта придумана для самозащиты со стороны тех, у которых вкус сильно хромает, либо вовсе отсутствует и которые предпочитают безвкусие, бессилие, также водянистость, бестемпераментность.

Гераклит объяснил бы это очень легко своим удивительно остроумным противопоставлением сухой, огненной души — душе мокрой, влажной. Настоящий подлинный стиль — всегда от огня, ибо зажигает только тот, кто сам горит. И не вина горящего, если так много людей уподобляется некоторому животному, весьма любящему сидеть в болоте и похрюкивать. Священное писание очень обращает внимание на этот тягостный случай и произносит свой грозный суд над ним. Возвращаясь, в частности, к стилю прозаических произведений Вл. Соловьева, при-

дется признать за ним дар, которым обладал Шопенгауэр: убеждать с чрезвычайной последовательностью и внутренней логичностью, которая гораздо сильнее формально схоластической силлогистики, хотя и за последней надо признать большую ценность. Но, как известно, лучшее — есть враг хорошего. (Le micux est l'ennemi de bion). Внутренняя логика есть логика органического раскрытия мысли своей или чужой. Это — «логика морфологическая», которая прежде всего отличается непреодолимой динамикой, силой в движении, благородством темперамента. Этими свойствами Владимир Соловьев зачаровывает как излагая чужие мысли, так и развивая свои собственные идеи. Особенно хороши в первом случае статьи Вл. Соловьева, посвященные монографическому изложению учений отдельных великих философов в «Энциклопедическом Словаре» Брокгауза и Эфрона. Лучшие его статьи в этом смысле о Канте и о Гегеле. Они положительно должны быть названы образцовыми, недосягаемыми. Хотя Владимир Соловьев и не немец, но немцам никогда и не мечтать о таком изложении учения их собственных философов. Кстати, мы здесь по этому поводу прибавим, что лучшее изложение системы Гегеля, да еще на немецком языке, сделано профессором И. А. Ильиным.

Владимир Соловьев также блестяще знал немецкий язык, как и французский и английский, и очень умел адекватно передавать внутренний стиль немецких мыслителей, в своем изложении улучшая этот стиль и как бы показывая, каким он мог быть, если бы эти авторы владели своим языком лучше. Заметим здесь кстати, что «Критика чистого разума» Канта в обоих переводах Вл. Соловьева и О. Н. Лосского при всей точности этих переводов, гораздо совершенее по своему стилю, чем несносный оригинал Канта, который «точно на лошадь хомут клещами натягивает». Однако, читая превосходный перевод Вл. Соловьева очень важной, хотя небольшой книжечки Канта «Пролегомены ко всякой будущей метафизике, могущей возникнуть в смысле науки», начинаешь давать себе полностью отчет и в философской гениальности Канта и в литературной одаренности Вл. Соловьева. Но эта «литературная одаренность» Вл. Соловьева соединена у него в один морфологический комплекс вместе с одаренностью философской: ибо **такие** переводы возможны только при наличии, если так можно выразиться, дара философского перевоплощения, что бывает очень редко.

Единственно, чего не выносил Владимир Соловьев — это бездарного и скучного философствования позитивистов и материалистов, которых неизбежно, как судьба, сопровождал вялый слог «сонной одури» — даже тогда, когда эти люди злились и сквернословили.

По сей день — слог всевозможных изданий вроде брошюрок против религии «Безбожников у станка», «Науки и жизни», писаний субъектов вроде Емельяна Ярославского, Демьяна Бедного, «Крокодила» — словом всего того, до чего только смогла дотянуться так наз. «советская литература» и «советская поэзия». Все это пошло от тех субъектов, которые травили в первой половине XIX в. самого Соловьева, Лобачевского, Лескова и т. д.

Владимир Соловьев обладал способностью уничтожать всю эту мелюзгу одним щелчком. Как ловко напр., он уничтожил презренного Лесевича, критиковавшего его диссертацию «Кризис западной философии». Владимир Соловьев убедительно и в немногих словах показал, что его критик «НИЧЕГО, КРОМЕ ЗАГЛАВИЯ НЕ ПРОЧИТАЛ, — да и заглавие дурно понял». То есть, им было показано, что люди, подобные Лесевичу, не только бездарны, невежественны, изумительно глупы, но еще и бесчестны...

Стальной рапирой поражает автор «Трех разговоров» другого глупца и тупицу — проф. Троицкого, образовавшего П. Н. Мюликова по своему образу и подобию. Некролог по поводу приказавшего долго жить, старого глупца, Вл. Соловьев начинает так:

«Я познакомился с проф. Троицким в тот период его жизни, когда он уподобился безмятежным богам Эпикура или, если угодно, — стоячей воде...». Но кому же из них, до Ленина включительно, не подойдет эта характеристика? Вообще проблема глупости, бездарности и бесстилия у «этих самых», проблема «сонной одури» у позитивистов и материалистов, у безбожников — это целая тема — конечно не философская собственно, но антропологическая и психиатрическая.

Великий философ, метафизик среди поэтов — Тютчев, которого так хорошо и разгадал, и оценил Вл. Соловьев, бросил мимоходом убийственное замечание по поводу того, что можно назвать «татариновизмом» и что всегда характеризовало периодическую печать:

Иной ты скажешь просто лает,
А он свершает высший долг,

Он, осмысляя, развивает
Утиный и гусиный толк.

Все основные произведения Вл. Соловьева без исключения, как то: «Кризис западной философии», «Критика отвлеченных начал», «Оправдание добра», «Смысл любви», «Жизненная драма Платона», «Чтения о Богочеловечестве» — буквально блещут хорошим и индивидуальным острым стилем великолепной философской прозы. Сверх этого Вл. Соловьев был отличным, хотя не всегда справедливым критиком, журналистом и публицистом. Его оригинальнейшее и особняком стоящее как в истории русской мысли, так и в русской публицистики творение «Три разговора» заслуживает специального анализа. «Три разговора» — лебединая песнь великого философа. В ней он сочетал переживание личного апокалипсиса, личной эсхатологии, чем всегда бывает кончина больших людей, с пророчеством о близящейся кончине мира, ибо по мнению Вл. Соловьева — «мировая история сыграна», хотя «ее пятый акт может растянуться еще на пять актов». Для Вл. Соловьева временные границы сдвинулись, сблизились в предчувствии скорой собственной кончины. Сама по себе уже эта тема в высшей степени значительная. Но Вл. Соловьеву, по причине размера его дара, удалось овладеть многими мировыми перспективами, хотя сама «Повесть об Антихристе», как и следовало ожидать, и «не удалась» и «незакончена».

Форма этого произведения — диалогическая. Вл. Соловьев был знатоком Платона. Написал великолепную статью о нем и перевел его многие диалоги, не говоря уже о написаний блестящей «Жизненной драмы Платона». Поэтому он и овладел с таким совершенством диалогической формой. Стиль этих диалогов живой, блестящий и остроумный. Остается удивляться, почему их до сих пор не приспособили к сцене. Лица в них выведенные — тоже вполне живы и отличаются от автора, который сам себя вывел в лице господина Зет. Правда, фигура «Князя», под которым надо разуметь, несомненно, ненавистного Вл. Соловьеву графа Л. Н. Толстого, чуть-чуть сбивается на каррикатуру. Но делать нечего, ведь несомненно и Платон в этом отношении не церемонился, да и как было церемониться с теми, которые убили Сократа. В общем упрямый фанатизм толстовского доктринализма эпохи непротивления все-таки выведен с удивительной выпуклостью, равно как и все недочеты и провалы.

Вл. Соловьев ставит этот вопрос в органической связи с тем, что св. ап. Павел именует «взятием удерживающего». Поэтому для него «толстовство» есть прямая прелюдия к «Повести об Антихристе». Зато великолепный образ генерала — антипода «Князя» для Вл. Соловьева есть как бы земной двойник архангела Михаила... И рассказ этого земного архангела об истреблении шайки башибузуков (речь идет о Русско-турецкой войне 1877-1878 гг.), замучивших армянскую деревню, дышит — помимо своей первоклассной художественности — таким заразительным пафосом, таким чисто воинским воодушевлением, что второго такого повествования придется долго искать на страницах художественной литературы. Собственно, этот рассказ с точки зрения чистой художественности и есть вершина «Трех разговоров». Сама «Повесть об Антихристе» вначале слишком схематична и ее художественный интерес падает по мере приближения к неосуществленному концу.

Удивляться не приходится: «О дне же том или часе никто не знает, ни ангелы небесные, ни Сын, но только Отец» (Марк. 13, 32).

Это значит, что для момента перехода времени в вечность на языке человеческом нет подходящих образов — количественных и качественных. «Описывать» это невозможно. «Конец» может только свершаться и переживаться, но не описываться.

Однако и в пределах этой «неудавшейся» повести есть великолепные детали, среди которых лучшей, пожалуй, может считаться изображение слабости измены делу Христову, так сказать, всеобщего скандала на «Вселенском соборе». Не лишена своеобразного яростного напора сцена предания анафеме разоблаченного Антихриста папой Петром II — именем символическим и несомненно удачно выбранным, так же, как удачно выбрано имя старца Иоанна — имя «Ученика его же любляше Иисус», и который пророчествовал о том, кого он первый и узнал. Есть черты характерной конкретности и в профессоре Пауле — имя уже тоже говорит за себя. Но вещь все же наивно схематична и как-то малокровна. Но, как мы уже сказали, иначе и быть не могло. Чтобы мы ни говорили и как бы мы ни говорили, и кто бы об этом ни говорил, все это будет «не так и не то», ибо здесь слово принадлежит исключительно одному Богу. Даже Слово Бог, как Сын Человеческий, отказывается знать об этом и передает все знание, всю власть и всю силу Богу Отцу.

Эсхатологические пророчества Вл. Соловьева, несмотря на их вдохновенность, яркость, силу, вызвали всеобщее недоумение и обнаружили такую же всеобщую глухоту. Владимиру Соловьеву, с его чрезвычайно ярко выраженной артистической организацией, пришлось вкусить перед началом собственного апокалипсиса самое горькое: одиночество перед лицом отвернувшихся друзей и явления бредового кошмарного образа, жалкой человечицы с лицом, похожим на печеное яблоко — вместо ослепительной красавицы, похожей на «жену облеченную в солнце».

От такой чаши горчайшего питья, которое ему преподнесла в последнюю минуту судьба, «исскочи душа от тела». Здесь не бывает счастливых концов... Во всяком случае, последние годы жизни Вл. Соловьева вместе с его полной пророческого пафоса повестью об Антихристе, выявляют нам лик великого философа как и трагический лик великого артиста.

Глава третья.

А. И. ГИЛЯРОВ.

Совсем иную картину дает нам художественная сторона в творчестве А. И. Гилярова, сына знаменитого славянофила Гилярова-Платонова. Этот замечательный ученый, украшение Киевского университета, обладал исключительно разносторонним образованием, знанием множества языков и чрезвычайной художественно-артистической впечатлительностью. Так же, как и Вл. Соловьев, он очень любил и ценил поэзию. Его единственное, в своем роде, «Руководство к изучению философии» есть в то же время обширная поэма, где сочетались великолепное введение в философию, история философии и изложение собственной системы, так называемого «синехологического спиритуализма», по духу своему близкого к системе Фехнера, ныне, к сожалению, мало читаемого, но чрезвычайно крупного философа. Руководство Гилярова инкрустировано — как драгоценными камнями — стихотворными цитатами, всегда великолепно подобранными и заключающими вкус и умение цитировать. Все руководство читается как великолепный, если так можно выразиться, ФИЛОСОФСКИЙ РОМАН.

В этом смысле руководство Гилярова есть явление единственное не только в истории русской философии, но и в новой философии вообще. Гиляров был великий знаток Платона и оставил после себя два отличных сочинения по платонизму, из которых одно способно сделать человека бессмертным в области истории древней философии. Называется оно — «Источники о софистах — с подзаголовком «Платон как исторический свидетель». Так же, как и «Руководство», это сочинение блещет чрезвычайно искусным подбором оригинальных текстов.

Оно поэтому может служить так же и хрестоматией, «энхиридионом» по истории древней философии эпохи Сократа, платонизма и софистов — т. е. самой интерес-

ной эпохи классического эллинства. Однако чтение этой книги предъявляет читателю очень большие требования знания греческого языка и уже вполне зрелое знакомство с историей древней философии.

В «Руководстве к изучению философии» большую роль играет то, что ныне называется экзистенциальным подходом к бытию. Однако, Гилярову удается идти царственным путем, минуя Сциллу оптимизма и Харибду пессимизма. Изложение в руководстве идет ритмично, волнами от гребня к гребню. Нам нет здесь возможности перечислять и цитировать все красоты этого «Руководства», но чтобы не быть голословным, приведем два блещущих царственной роскошью места.

В изложении онтологической проблемы А. И. Гиляров так определяет счастливую жизнь:

«Внутреннее благосостояние в современном культурном обществе определяется несколькими переплетающимися и взаимно себя предполагающими признаками, из которых один содействует этому благосостоянию, другие составляют его содержание» (стр. 67).

Такой метод определения и изложения мы назовем «Морфологическим комплексом». Вот этот комплекс «счастливой жизни» у А. И. Гилярова.

«Жизнь тем счастливее, чем 1) легче, 2) свободнее, 3) шире, 4) полнее, 5) цельнее, 6) больше говорит достоинству, 7) надежнее, 8) слаженнее, 9) краше, 10) отраднее» (там же, стр, 67).

Получилась великая пифагорейская десятирица качеств счастливой жизни. Если эти качества заменить противоположными, то получится очень своеобразная картина, которую можно назвать жизненным адом и местопребывание которой ныне весьма определенное, сразу будет всем понятно. Может быть, по этой причине Гиляров, несмотря на весь свой аполитизм, так не пришелся по вкусу «светлым личностям», а ведь именно при ближайшем воздействии «светлых личностей» получилось вот что:

Жизнь тем несчастнее, чем 1) тяжелее, 2) связаннее, 3) уже, 4) беднее, 5) раздробленнее, 6) чем больше унижает человеческое достоинство, 7) ненадежнее, 8) чем более она разорвана, раздроблена, 9) чем она уродливее, отвратительнее, 10) безотраднее, чернее, мрачнее.

«Тяжелую жизнь никто не назовет счастливой. Порою люди добровольно принимают на себя тяжелые подвиги,

но это потому, что обычная жизнь кажется им тяжкой, а предпринимаемые ими подвиги — облегчением.

«Лишение свободы — одна из наибольших тягостей. Как уже было сказано, история полна борьбы за свободу, одинаково внешнюю и внутреннюю. Отсюда ясно, что свобода принадлежит к главным благам.

Свобода дорога потому, что открывает для жизни простор, а лишение свободы его стесняет. Если стеснение испытывается как тягость, то простор, широта жизни — как благо. Чем существо развитее, тем шире круг деятельности, тем более порывается оно на простор, тем стеснение для него тяжелее.

С широтой неразрывна полнота жизни. Жизнь тем полнее, чем больше развертывается, чем разнообразнее. Полнота жизни идет в уровень с развитием. С высотой развития несовместима скудость жизни. Отсутствие полноты, разнообразия сознается как пустота, однообразие и скука. По верному замечанию поэта, скука одно из самых страшных чудовищ, сравняться с которой может только смерть.

«Полнотой жизни в свою очередь предполагается ее цель. Полная жизнь есть жизнь цельная, недочеты, нецельность исключают полноту. Стремление к полному удовлетворению есть стремление к удовлетворению всего существа, во всей его цельности».

«Свобода невозможна без господства над тем, что ее стесняет. Свободный духом господин над собою, стоит выше обстоятельств и людских отношений. Этим внушается чувство достоинства, всегда доставляющее отраду. Приниженность, зависимость сознается как тяжесть».

«Неуверенность, страх исключают возможность счастья.

Удовлетворен может быть лишь тот, чья жизнь надежна, кто чувствует под собою опору, и чем эта опора устойчивее, тем жизнь счастливее».

«Колебания, сомнения, внутренний разлад свидетельствуют об отсутствии такой опоры и несовместимости с жизнерадостью. Вполне счастливой может быть лишь жизнь слаженная, гармоническая, в которой примерены и удовлетворены все стороны».

«Полнота удовлетворения есть вместе с тем и красота жизни. Все определения прекрасного покрываются одним, намеченным Платоном. ПРЕКРАСНОЕ ЕСТЬ ЛЮБИМОЕ, ТО, ЧТО НРАВИТСЯ ВСЕЦЕЛО, УДОВЛЕ-

ТВОРЯЕТ ВСЕМ НАШИМ ЗАПРОСАМ. ЖИЗНЬ СЧАСТЛИВАЯ ЕСТЬ ЛЮБИМАЯ, ПРЕКРАСНАЯ».

«Жизнь любимая есть и отрадная. Отрада жизни — верховное условие счастья. В чем эта отрада, установить вследствие индивидуальной потребности нельзя. Бесспорно лишь, что в отрадной жизни предполагается не только личная радость, но и радость окружающих, так как по симпатии недовольствие передается и отравляет жизнь.

НЕЛЬЗЯ РАДОВАТЬСЯ, КОГДА КРУГОМ ПЛАЧУТ, ЧУВСТВОВАТЬ СЕБЯ БЛАЖЕННЫМ СРЕДИ НЕСЧАСТЬЯ ОКРУЖАЮЩИХ. Только черствый эгоизм может быть равнодушен при виде горя, НО ДЛЯ ТАКОГО ЭГОИЗМА и ЕГО СОБСТВЕННЫЕ РАДОСТИ СКУДНЫ».

«Во всем этом счастье трудно достижимо. Во-первых, иные потребности безграничны... Во-вторых, число потребностей может быть безграничным и по удовлетворении одной могут возникать другие. В-третьих, — удовлетворение ведет к пресыщению, равнодушию и скуке. Наконец, в-четвертых, многое от нас не зависит: болезни, разные случайности могут препятствовать счастью».

«Счастье поэтому надо рассматривать не как что-нибудь данное, но как заданное, как идеал. Последний всегда идет впереди наших требований и никогда не достижим вполне. Пользуясь сравнением, принадлежащим Толстому, можно уподобить идеал зажженному фонарю, который на длинном шесте несет впереди себя путник. Фонарь всегда впереди нас, мы едва вступаем в его свет...» (стр. 68-69).

А. Н. Гилярову принадлежит почин детски прекрасного, наивно поэтического и в то же время чрезвычайно глубокого сравнения всякой хорошей философии со «сказкой». Этим А. Н. Гиляров хочет сказать, что философия есть художественное творчество, созидание нового бытия, где наука, в специальном смысле этого слова, играет лишь подчиненную роль. В этом отношении действительность, как ее рассматривает религия и как ее рассматривает философия, представляется различной, но никак нельзя сказать, что это различие есть противоречие. Философия и неразрывно с ней связанная мифология творят то, что уже в глубинах человеческого духа заложено как бытие и как ценность. Особенно много придает А. Гиляров значение тому, что можно назвать «взиранием на небо» и «отрывом от земли», где философия следует за религией и питается ее образами. Без религии не было бы

философии, но зато религия есть нечто вполне самостоятельное и религиозная жизнь поэтому, в известном смысле, может считаться удовлетворяющей всем десяти пунктам или, если угодно, баллам таблицы Гилярова.

«Чем больше взор сосредоточивается на небе, тем большую работу дает оно воображению и обобщающей мысли. В созвездиях небо населяется героями, чудовищами, животными, вещами. На нем развертывается повесть, нам теперь непонятная. У египтян, вавилонян, индусов, греков, были свои особые созвездия. Каждый народ влагал в эти образы то, что подсказывалось ему мифотворческим воображением. Если взять наши созвездия — сколько творчества в этих, например, Орионе, Волопасе, Змееносце, Медведице и пр., или во всем этом животном поясе, Зодиаке, по которому солнце совершает свой кажущийся путь. Около того места, где в осеннем равноденствии экватор пересекает эклиптику, в самом этом кресте или у самого креста сияет со своим колосом — Дева. Почему Дева? Никто не знает. Но достоверно то, что эта Дева, это Царица Небесная озаряет своим небесным светом одинаково и вавилонскую Астарту и индийскую Богоматерь и греческую Деметру, и римскую Юнону, и нашу Богородицу. Все эти богини переносятся на небо, у всех колос — символ плодородия — заменяется божественным Младенцем. За Девой позади Весов, склоняющихся к осени, ползет Скорпион, подобно тому, как за Изидой, в ее поисках за предательски убитым Озирисом, ползли скорпионы.

Не для того ли, чтобы своим жалом обозначить великую скорбь, пронизавшую сердце богини, как нашей Богородице, по Евангелию, должно было пронзить душу оружие, и чтобы на небе воссияла для египтян и для христиан в одном слитном, но глубоко различном образе, скорбящая Богоматерь, утешение на земле всех скорбящих? Осеннее равноденствие, начало мировой печали — поворот к зиме, мраку, смерти.

Около креста, где в весеннее равноденствие эклиптика пересекается с экватором, сиял за много веков до нас Оден, таинственный Агнец, символ кротости и невинности, ведший все небесное Царство к теплу, свету, жизни, чтобы, дойдя до вершины неба, начать скорбный путь к мраку смерти и затем опять восторжествовать над ними в светлой и радостной жизни. Крест небесный, так же как земной, одновременно символ смерти и жизни. Наша

ДЕВА и МАТЕРЬ, Непорочная и Плодоносная, испытавшая на земле великую скорбь и вознесенная на небо, чтобы оттуда утешать людское горе небесными лучами любви и радости, и Ее Сын, Агнец, распятый за грехи мира, для победы над смертью, и сокрушения ее жала — какое здесь слияние богатого творчества разных времен и народов, какое великолепное сплетение земного с небесным, и как много во всем этом поэтической роскоши» (Руководство», стр. 255-256).

Во всем сказанном сияет великая и непреложная истина.

ХРИСТИАНСТВО — РЕЛИГИЯ ЛОГОСА НЕПРЕЛОЖНОЙ ИСТИНЫ И АБСОЛЮТНО ЖЕЛАННОГО, АБСОЛЮТНО ЛЮБЕЗНОГО; НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ПОЭТОМУ И РЕЛИГИЕЙ АБСОЛЮТНО РЕАЛЬНОГО И АБСОЛЮТНО ДЕЙСТВИТЕЛЬНОГО.

Сказанное есть самый сильный и самый действенный вариант ОНТОЛОГИЧЕСКОГО АРГУМЕНТА — вариант АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ И ФИЛОКАЛИЧЕСКИЙ, то есть аргумент от КРАСОТЫ. Он, этот аргумент, отличается особенной, непреложно действенной силой в ОБЛАСТИ МОЛИТВЕННО ЛИТУРГИЧЕСКОЙ. Этот аргумент принадлежит автору этих строк и формулируется очень просто и общедоступно, но, конечно, для имеющего уши, глаза и сердце.

Сам ФАКТ СУЩЕСТВОВАНИЯ МОЛИТВЫ И БОГОСЛУЖЕНИЯ НЕ ТОЛЬКО ЕСТЬ ДОКАЗАТЕЛЬСТВО БЫТИЯ БОЖИЯ, но ПРЕДПОЛАГАЕТ БЫТИЕ БОЖИЕ И БЕЗ НЕГО БЫЛ БЫ НЕМЫСЛИМ И НЕВОЗМОЖЕН.

Но как показал Этьен Жильсон, все пять аргументов Св. Фомы Аквината, которые можно с известными оговорками назвать АРГУМЕНТАМИ ОТ ПОЗНАНИЯ, ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИМИ АРГУМЕНТАМИ, предполагают ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ аргумент, хотя последний в его чистой форме, данной Св. Ансельмом Кентерберийским — Св. Фомой не приемлется.

Глава четвертая.

О. ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ.

Однако, гений отца Павла Флоренского удивительнейшим образом сочетал все виды аргументов и уничтожил сомнение и скептицизм, подпилив ему корни своим остро режущим и твердым, как сталь, интеллектом. Борьба с интеллектуализмом средствами самого интеллекта — какая это благодарная задача для антетической диалектики.

Но, конечно, для этого надо быть во всеоружии эмпирически позитивной науки с ее индуктивным методом, равно как и быть вооруженным до зубов со стороны науки логико-математической с ее дедуктивным методом. Всем этим о. Павел Флоренский владел в такой же степени совершенства, как Рахманинов клавиатурой своего фортепиано. Мы вспомнили здесь одного из величайших музыкантов нашего века недаром: отец Павел Флоренский был сверх прочих даров еще и наделен в высшей мере даром артистическим: он не только был блестящим филологом и литературоведом (см. его великолепный сравнительный анализ «Искушения Св. Антония» Флобера и «Жития Св. Антония», написанного Св. Афанасием Великим), но еще великолепнейшим стилистом и поэтом. Все его произведения от «Столпа и утверждения Истины» (этой православной «Суммы Богословия») до небольшой статьи и заметки — написаны гениальным, великолепным стилем, где яркая красочность, напоминающая старинный витраж, сочетается с небесным спокойствием и благородной тишиной бездонного и всеобъемлющего духа. Сверх того, о. Павел Флоренский такой же знаток стихотворной техники, как и его друзья и его окружение лучшей поры Русского Ренессанса во главе с Вячеславом Ивановым.

Сама личность о. Павла Флоренского была во всех смыслах ПРЕКРАСНОЙ ЛИЧНОСТЬЮ. Он был прекрасен уже тем, что был неопределенно глубок, недоступен

ни для какого «зонда» и «лота». Но он был также и неизмеримо высок, за пределами какой бы то ни было «стратосферы» (выражаясь символически), даже за пределами т. ск. солнечной системы и нашей галаксии. Отсюда его едва слышный говорок, его немота и загадочность, его тишина и безмолвие. Сказал, прочитал, написал он на всевозможные темы в высшей степени много и все первого сорта, первоклассного достоинства. (Отец Павел Флоренский был органически неспособен к «второму сорту»). Но самое интересное и важное было то, о чем он умалчивал. И всегда чувствовалось, что самые его гениальные откровения и шедевры его творчества — это едва выдающиеся над водной поверхностью вершины громадных подводных гор и целых материков, скрытых тихой и безмолвной бездной.

Будучи самым плодотворным, плодовитым и гениально творческим учеником таких величин как Л. М. Лопатин, Н. В. Бугаев (отец писателя Андрея Белого, гениальный математик), С. Н. Трубецкой, А. И. Введенский — о. Павел Флоренский образовал близкого к гениальности блестящего ученика — энциклопедиста — А. Ф. Лосева. Этот автор, приближающийся к о. Павлу по энциклопедизму интересов и острого интеллекта, к тому же превосходный музыковед на почве пифагоризма и платонизма, написал превосходный труд по историософии древней философии под заглавием «Античный космос и современная наука», который дополняет такого же калибра труд «Очерк античной мифологии и символизма» (оба эти труда вышли в страшный промежуток времени между 1920 и 1930 гг.). В этих блестящих трудах, и особенно в «Философии имени», А. Ф. Лосев является гениальным учеником о. Павла Флоренского и родственным о. Сергию Булгакову, метафизиком, с ярко выраженными богословскими тенденциями. Можно сказать, что в лице о. Павла Флоренского и А. Ф. Лосева нашла свое блестящее завершение школа русского ПЛАТОНИЗМА и ПИФАГОРИЗМА.

Однако, сам стиль этого рода мышления требовал соответствующего художественного изложения, чего эти авторы и добились. В их лице так же, как в лице Вяч. Иванова, Льва Шестова и Андрея Белого, вместе с его отцом, Н. В. Бугаевым русская учено-философская проза достигла апогея своего совершенства.

Послесловие

Мы в достаточной степени убедились в том, что темы русской литературы — пограничные на путях к вечности темы. Русская литература не любила тратиться на пустяки. Но ни для философа, ни для богослова нет «пустяков», и нет пустого или ненужного времени:

> Велик Господь, Он всемогущ, но прав
> Нет на земле ничтожного мгновенья.

И одна из главных заслуг как русской литературы, так и русской поэзии — яркое выявление того, что в каждом мгновении может быть заключен и действительно заключается великий, вечный смысл. И уже, конечно, не являются потерянными мгновения, проведенные над творениями больших русских поэтов и писателей.

Одно из самых тяжелых заблуждений, в котором всегда пребывало человечество, особенно же в новый и новейший периоды его существования, была особая форма идолопоклонства — это так называемое «народопоклонство». Его можно еще назвать «популизмом», от слова «популус» — народ. Главной виновницей в насаждении этой «ереси» является так называемая великая французская революция, которая все свои непростительные и вопиющие злодеяния, от которых больше всего страдал сам так называемый народ — оправдывала именем народа и свершала их во имя все того же «народа». То же самое проделали русские революционеры-интеллигенты, начиная от народников и нигилистов XIX века до коммунистов XX века.

Это заблуждение, превратившееся в один из догматов атеистической веры, проникло в гуманитарные науки и произвело здесь неимоверные опустошения. Слово «народ» было своего рода «убежищем невежества» (asylum ignorantive), куда скрывались все «убоявшиеся бездны премудрости» и все любители «мыслить по принципу наименьшей траты психической энергии». Любопытно,

что если бы эти люди, которые вообще панически боятся додумывать свои темы до конца, действительно бы решились на это по отношению к своему идолу — «народу», — то им бы пришлось прибегнуть к теории, именуемой «реализмом общих понятий». Эту теорию принято называть еще средневековым «платонизмом». Она состоит в том, что за общим понятием, т. е. в данном случае понятием «народа», признается реальное существование, независимое от эмпирического бытия его составляющих индивидуумов, если подходить к нему с точки зрения материалистически позивистической и, следовательно, номиналистической, есть не что иное как «коллективный предмет», (kollektiver gegenstand). В этом коллективном предмете реальное существование, если мы только держимся материалистически-номиналистической точки зрения, должно быть признано только за отдельными его составляющими особями-индивидуумами. Положение для «светлых личностей» создается поистине отчаянное: или признать реальность «боготворимого» народа, а значит, вместе с этой реальностью прибегнуть к платонизму и к средневековому реализму. Или же, если держаться материалистического номинализма, то признать, что существует только отдельные индивидуумы — личности и, следовательно, никакого народа реально нет. Последнее означает то, что все подвиги и злодеяния, совершаемые во имя «народа», надо в сущности говоря, совершать во имя отдельных индивидуальностей, личностей и что существует только личный интерес, да и вообще существует только личность с ее запросами, с ее творчеством, а значит, и с ее правом на свободу. Поистине положение безвыходное для «светлых личностей». Выход из этого один: «махнуть ухом» на всякую философию и не размышлять. Это фактически давно они уже и сделали. Но имеются и другие люди на свете, которым очень трудно следовать совету отца позитивизма (Огюста Конта) и в видах психической гигиены не считать и не думать. Приходится и читать, и думать хотя бы уже потому, что слово Божие держится на этот предмет точек зрения, очень не схожих ни с Огюстом Контом, ни со «светлыми личностями».

«И предал я сердце мое тому, чтобы исследовать и испытать мудростью все, что делается под небом: это тяжелое занятие дал Бог сынам человеческим, чтобы они упражнялись в нем» (Екклезиаст 1, 13).

Следуя этим путем нам и пришлось убедиться в том, что Русская литература есть не только искусство русско-

го слова, равно как и ее история не есть просто история литературных явлений. В своей значительной доле русская литература принадлежит истории русской философии и даже истории русского богословия. Но и обратно: значительная, во всяком случае, заметная часть русской философии, русского богословия и русской науки входит в состав русской литературы, будучи явлением хорошего стиля и хорошего вкуса, т. е. принадлежала также искусству.

Эти явления связаны с самыми важными и существенными вопросами бытия («эссенции»), существования — жизни («экзистенции»), познания, творчества всенародных судеб и эсхатологии, т. е. последних свершений. Анализируя явления русской литературы в указанном **расширенном** смысле, мы убеждаемся в том, что ее красоты, ее своеобразный стиль и вкус органически связаны с глубинами ее метафизики, ее эссенциальной и экзистенциальной тематики и с ее морально-богословским смыслом. И в силу этого мы еще раз утверждаемся в той непреложной истине, что цветение подлинной красоты, хороший и своеобразный стиль, равно как и благородный и глубокий вкус, не могут идти вразрез с содержанием или существовать независимо от серьезности и глубины трактуемых явлений.

Как для самой литературы с ее историей, так и для ее методологии и морфологии эта истина полна великого значения. Но есть нечто более существенное и грозное, что связано с судьбами русской литературы, да и с судьбами русской культуры.

Вопреки тому, что принято обычно думать, не «народ» создает культуру, даже и не человек создает культуру, но культура создает и человека и тем более — «народ». Вспомним, что означает по своему первичному смыслу слово «культура»: это слово происходит от слова «культ». Существительное это — отглагольное (от colo, ni, um, ere), что по латыни значит почитаю, в частности почитаю действием высшее существо. Согласно глубокому определению религии, данному проф. кн. С. Н. Трубецким, «религия есть организованное почитание высших сил». И только такое «почитание» производит явления культуры. И именно она, эта высшая сила, говорит: «не вы Меня избрали, а я вас избрал». И действительно, совершенно невозможно объяснить высшее, исходя из низшего. Все попытки такого рода объяснения, т. е. банальный и метафизически безграмотный «эволюционизм», обречены зара-

нее на неудачу. Человек возрастает в своем творчестве, а значит, и в культуре, а значит, и делается тем, что он есть и чем он должен быть, выходя за пределы животного существования лишь тогда, когда, выражаясь фигурально, он стоит вертикально и смотрит на небо, там вычитывая свою судьбу. Герой, гений и святой — это великое триединство — создают нацию, народ, культуру — религиозно «образовывают», «оформляют» человека, создают из бесформенной «народившейся» массы, из смрадного и большей частью больного человеческого варева — биологического теста, куда дух тьмы влил много от своих мерзостей — создают человеческий космос через создание в нем очагов культуры, очагов мужества, гениального творчества, любви и самопожертвования, т. е. святости. Но народ сопротивляется своему и их Создателю. Убивает их, как он отравил Сократа и убил Создателя, воплощенное Слово, распяв его на кресте, пригвоздив СИЛЬНЕЙШЕГО, МУДРЕЙШЕГО и СВЯТЕЙШЕГО. Вот почему покаяние и нищета духовная, сознание своей духовной нищеты, наготы, гнусного и глупого безобразия есть такой мощный творческий стимул, поистине Архимедов его рычаг. Народообожание, творение кумира из биологического бесформенного полубытия, из человеческого теста есть мерзость, безобразие, глупость, бездарность. Вот почему народничество как таковое выглядит всегда так глупо и бездарно. Это ясно из того, что и причина, по которой народы убивают все благородное, гениальное и святое, та, что не быть гораздо легче, чем быть. И те, кто призывают к бытию и своей мощной десницей вызывают его, всегда встречают то, что можно назвать «сопротивлением материала». Любопытно, что народники, социалисты, коммунисты в **данном случае** — избегают материальных и технических метафор. А именно здесь-то им и надо было бы о них вспомнить.

Миросозерцательный террор революционно-социалистической интеллигенции («элиты навыворот», «элиты снизу»), которая под видом «критики» играла в действительности роль тюремщика, палача, исказителя, опошлителя, затемнителя «мозгов» (как писательских, так и читательских), только и занимается тем, чтобы под тем или иным предлогом стащить народ с тех высот, куда его подымают **герой, гений и святой**, к обезъяноподобным низинам себялюбивой трусости, жалкой бездарности и грязно похотливой греховности. Этот террор «светлых личностей» превращает почти с самого начала русскую

литературу, как, впрочем, науку и культуру, в настоящую страстотерпицу — до самого момента убиения России в 1917 году.

Начиная с этого времени можно считать даже историю России, поскольку она есть и история русской культуры, как бы оборвавшийся, «прекратившейся» или, во всяком случае, безмерно снизившейся и в этом снижении, совершенно переменившей свой план, перешедшей в иное, так сказать, двухмерное, «плоское» измерение — под воздействием демонических сил. Это отлично понимал отец Павел Флоренский — величайший русский гений и проницательный знаток ада и бесовщины.

Нам уже не раз приходилось показывать и утверждать, что история России и ее культуры — ПОЛИПЕРИОДИЧНА. Это значит, что она имеет несколько, не менее четырех — периодов, всякий раз как бы начинаясь и обрываясь при новом демографическом и географическом субстрате — месторазвитии. И в течение всей своей полипериодической истории Россия — Евразия проходила мытарственные терзания. И не было среди этих четырех, или пяти периодов, ни одного, в котором мы бы не видели эсхатологических или апокалиптических ужасов — всякий раз по-разному, по-новому.

Естественно, что эти ужасы и связанные с ними откровения и видения «ведущих сил» и «ведущих образов» отразились в русской мысли и в русской науке, не говоря уже о литературе и о музыке.

В XIX и в начале XX века, могли быть полосы относительного и даже полного спокойствия и благополучия — как в смысле отношений с внешним миром, так и во внутреннем устроении и совершенствовании. Но это нисколько не смягчало прирожденной эсхатологической встревоженности — как русских глубин — народных недр, так и русской элиты. Н. А. Бердяев в своей великолепной монографии о Константине Леонтьеве говорит о последнем, что «под ним горела земля». У этого замечательного писателя было такое ощущение, как будто бы уже все апокалиптические ужасы революции свершаются и как будто уже наступила такая полоса истории, когда негде и невозможно молиться Богу... Это был отнюдь не «буржуазный испуг» за свое имущество или за свою жизнь. Для беспредельно мужественного Константина Леонтьева все это не имело никакого значения, он глубоко презирал буржуазный материализм и буржуазную заинтересованность в личном благе. Буржуазность он

даже считал признаком полной культурной дегенерации. Его интересовали лишь вопросы философии, истории, вопросы «вечности и гроба». Религиозность его была монашеская, византийская, отрешенная. Сам он трагически раздирался между буйством плоти и таким же неудержимым стремлением к ее умерщвлению, к аскезе и к небу.

Несравненная в своем роде «ЖИТИЙНАЯ» повесть Н. С. Лескова «Несмертельный Голован» относится к разряду хроник, которых «быльевая» правда говорит за себя и есть «самосвидетельство истины». Однако, как это всегда бывает с действительно ВЕЛИКИМИ людьми, то есть великими в очах Божиих, а не по «многомятежному людскому хотению» — все в их жизни — или лучше — в житии превращается в драгоценный и душеполезный символ.

Житийная драма «Несмертельного Голована» связана с всероссийским торжеством открытия мощей некоего Угодника. Какого?... Великий писатель умалчивает. По времени написания повести, то есть времени ее действия, есть основание предположить, что речь идет об открытии мощей Св. Митрофания Воронежского. К этому же периоду, кстати сказать, приурочен также «Рассказ отца Алексея» И. С. Тургенева — несомненно тоже быльевая хроника (наряду с «Живыми Мощами»). Любопытно, что и стиль Тургенева, и стиль Лескова здесь — как два родных брата. Это, несомненно, находится в зависимости от того, что все три рассказа — буквальные повествования о действительно бывшем и о «Святой Руси» — а это вещи так ск. «НЕСОЧИНИМЫЕ», «НЕВЫДУМЫВАЕМЫЕ». Само их «сочинение» — если бы оно оказалось таковым — было бы НЕМЕНЬШИМ ЧУДОМ, ЧЕМ ТО, О ЧЕМ В ТАКОМ СОЧИНЕНИИ ПОВЕСТВУЕТСЯ.

Здесь тоже действие того принципа, на котором основан так наз. «Онтологический АРГУМЕНТ, который в данном случае трансформируется в АРГУМЕНТ АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ. Под этим автор этих строк разумеет САМОСВИДЕТЕЛЬСТВО ИСТИНЫ ОТ ЛИЦА ЦЕННОСТИ И КРАСОТЫ.

«Несмертельный Голован», прежде всего ОКЛЕВЕТАННЫЙ МОЛВОЙ ДЕВСТВЕННИК, за которым подозревался злоязычной, подлой людской молвой какой-то несуществующий «грех» в лице некоей красавицы Павлагеюшки, с которой он жил еще на этой земле как в царст-

вии небесном и как «ангели на небеси». Дружил он еще и с медником Антоном, тоже гонимым и оклеветанным самородным ученым, который в народе получил бранную кличку «астронома». Таким он действительно и был, шлифуя сам себе оптические стекла и фабрикуя сам оптические и астрономические инструменты, он занимался вместе со святым — вдвоем — какая символическая пара... — наблюдением свода небесного.

«Несмертельный Голован» был алхимик и мистический бессеребренник-врач, старец-мудрец, советник. И его дружба с представителем такой вполне точной науки как астрономия есть, несомненно, пророческое указание на прошлое точной науки и еще более, обетование для нее великого будущего от союза ее с мистикой и метапсихикой. Это пророчество уже осуществилось в России в лице двух сверхученых эсхатологического типа — Н. Ф. Федорова и о. Павла Флоренского.

Кстати, это никто иной как о. Павел Флоренский, святой жизни многосемейный священник, выразился о девстве, что если оно связано с праведной жизнью, то оно служит к выработке высших духовных и метапсихических способностей и сил. На этом, кстати сказать, построена и последняя единственная в мире повесть Тургенева «Клара Милич», где указано, что высший тип эротики может существовать только по ту сторону и обязательно при наличии девства. В этом смысле «Клара Милич» есть вещь пророческая и эсхатологическая. Но здесь «на земле», любви небесной суждены воистину мытарственные страдания.

— А ведь они... все счастье у себя отняли.

— Да ведь в чем счастье полагать: есть счастье праведное, есть счастье грешное.

Праведное ни через кого не переступит, а грешное все перешагнет. ОНИ ЖЕ ПЕРВОЕ ВОЗЛЮБИЛИ ПАЧЕ ПОСЛЕДНЯГО...

— Бабушка, — воскликнул я, — ведь это удивительные люди...

— Праведные, мой друг, — отвечала старушка».

Но я все-таки хочу добавить — и удивительные и даже невероятные. Они невероятны, пока их окружает легендарный вымысел и становятся еще более невероятными, когда удается снять с них этот налет и видеть их во всей их святой простоте. Одна одушевляющая их СОВЕРШЕННАЯ любовь поставляла выше всех страхов и

даже подчинила им природу, не побуждая их ни закапываться в землю, ни бороться с видениями, терзавшими Святого Антония. (Н. С. Лесков, Собр. Сочинен. Том VI, Москва, 1957, стр. 397).

Новый и новейший периоды в русской истории были отмечены этим все нарастающим эсхатологическим испугом, апокалиптической паникой и, во всяком случае, тревогой о последнем свершении. Идея революции, не оставлявшая русскую народную душу и русское народное сознание сверху до низу, тоже носила в значительной степени эсхатологически апокалиптический характер, также как и идея «последнего решительного боя» — на русской, разумеется, почве. В рамках западнического материализма и атеизма эта эсхатологическая идея выглядела жалкой и куцей пародией, в общем — «шутовством гороховым» — как это удивительно удалось показать Достоевскому: у него «светлые личности» со всем их западнически либеральным окружением (Кармазинов, Верховенский отец, губернаторша Юлия Михайловна и др.) — выглядят удивительно несерьезно, каким-то «стрюцкими» — правда, выкрашенными красной краской и даже замазанными невинной кровью, но все же «стрюцкими».

Однако ужас самых событий от этого не уменьшается — скорее наоборот... Наличность Федьки Каторжного и Кириллова обеспечивают этой чудовищной горе несообразностей ее трагический характер и избавляет ее от превращения... только в смешной абсурд. Поэтому Достоевский и может себе позволить от начала до конца своей «красной хроники» — комический и даже шутовской тон, смысла которого не уловил никто до автора этих строк.

Собственно, первый период русской истории даже в его исходе, и несмотря на ужасы татарско-монгольского завоевания, в котором, казалось, достаточно было элементов эсхатологической апокалиптики, все же не был так насыщен чувством последних свершений, эсхатологией, как новый период, начиная с эпохи Никона и Царя Алексея Михайловича — с которых все и началось по настоящему — имеем в виду восстание Степана Разина и эпопею протопопа Аввакума. Говорят о «смутном времени». Но вся история России есть непрекращающееся «смутное время». Оно открылось с особенной силой в ереси стригольников и жидовствующих, в казнях и в тревогах царствования Грозного, а начиная с эпохи Романовых —

все превратилось в революционный огонь — «мерою вспыхивающий, мерою погасающий» — чтобы употребить выражение самого эсхатологического из эллинских философов — гениального Гераклита. Удивительно, что при этом находили время и возможность строить и творить сидя, так ск., верхом на огненном коне, на непрерывно извергающемся вулкане.

В этом может быть и гениальность России. Но во что она обходится — гениальность — этой разнесчастной стране и тем, кто разделяет одинаковую с нею судьбу... Но «Несмертельный Голован» — и Россия все еще жива и похоже на то, что ей до самого конца придется разделять горькую судьбу своего двойника — антитезу вечного Жида — Агасфера.

В своей литературе Россия исчерпала как будто бы все возможности апокалиптически эсхатологических ужасов. Что ж, и впрямь ли ей уготована судьба «Новой Америки», как об этом бездарно пророчествовал («валаамовой ослицей») Чернышевский и гениально — Александр Блок?

Или же для нее и для ее искусства — в том числе и литературы — откроются новые возможности новых невиданных и неслыханных стилей — и это в связи с новым возникновением нового религиозного сознания и новых откровений, для которых «переболит скорбящая душа»?

Кто даст ответ...?

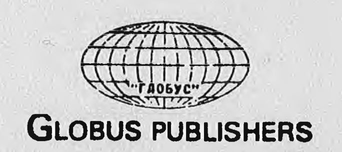
ВЛАДИМИР ИЛЬИН.

1 — 1960 Брюссель.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Русское Национальное
Издательство и Типография
Владимира Азар.
Технический редактор А. В. Гибанов.

Русское Национальное Издательство
и книжное дело «ГЛОБУС».
GLOBUS PUBLISHERS P. O. Box 27086,
San Francisco, California 94127 U.S.A.



GLOBUS PUBLISHERS